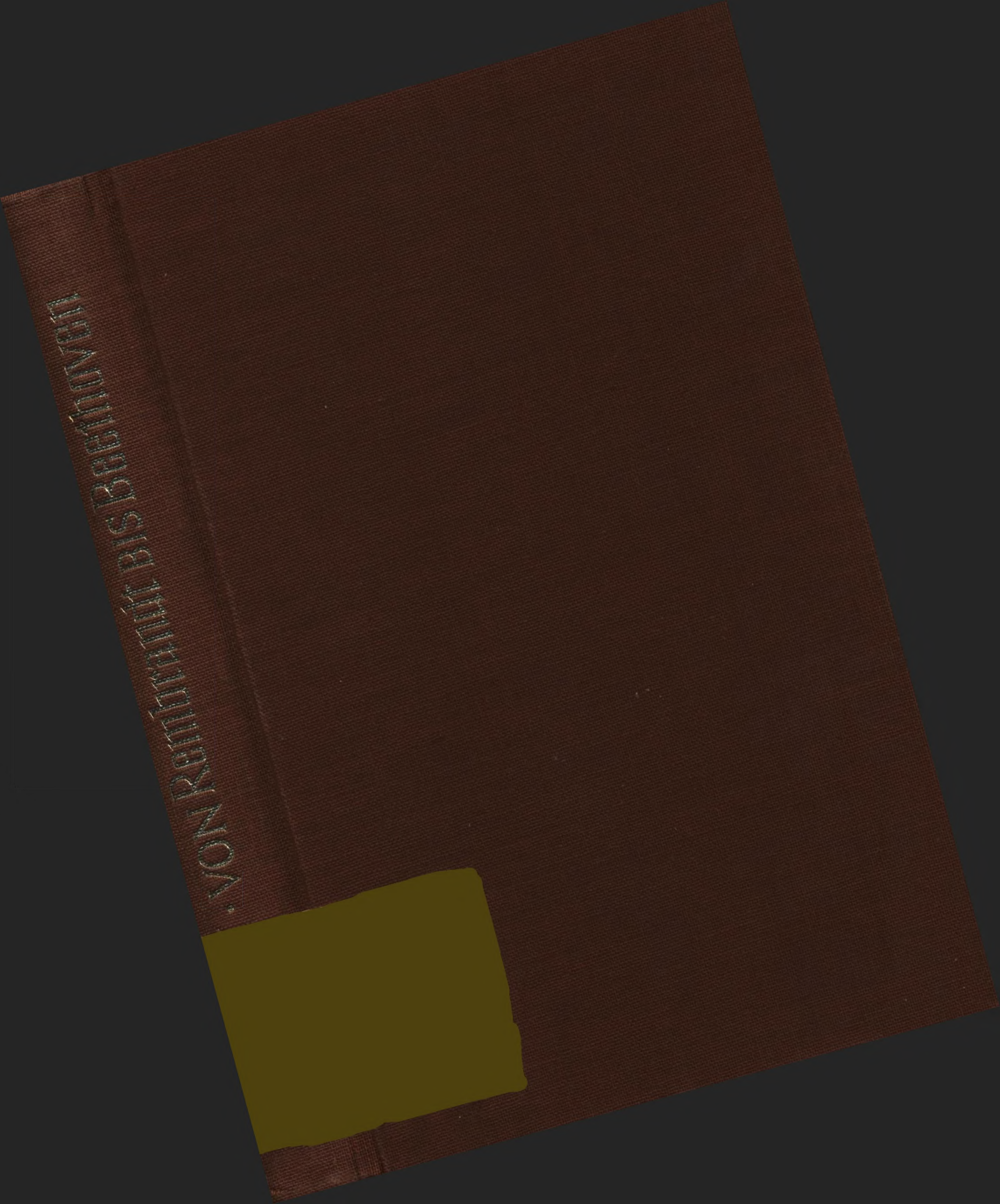

VON Rembrandt BIS Beethoven

HANS W. HAGEN

VON REMBRANDT BIS BEETHOVEN



HANS W. HAGEN

VON REMBRANDT BIS BEETHOVEN

SCHÖPFERISCHE KRISEN EUROPÄISCHER GENIES

TÜRMER VERLAG MÜNCHEN

Einbandentwurf und Schutzumschlag:
HASSO FREISCHLAD

1972

Satz und Druck: Gugath & Sohn · 8 München 21, Tel. 701081
Buchbinderei: Simon Wappes · 8 München 80
ISBN 3-87829-041-1

VORWORT
DES
HERAUSGEBERS

Als mein Freund Dr. Hans Wilhelm Hagen uns vor drei Jahren für immer verließ, hatte er die Weisung hinterlegt, einen Teil seines geistigen Erbes unter dem Begriff „schöpferische Krise" zu ordnen. Man könnte als Leitmotiv auch wählen „Genie und Charakter". Damit wäre angezeigt, daß uns Hagen nach der unübersehbaren Literatur über jene Großen Europas neue Wege des Verstehens erschließt. Er denkt auch in der Kulturgeschichte kausal und weist nach: Das Gesetz von Ursache und Wirkung gilt nicht nur in der Naturforschung, sondern auch, und zwar ungleich subtiler, zwischen dem Kunstwerk und seinem Schöpfer. Von der künstlerischen Tat schließt er auf die sie hervorbringenden Kräfte und von diesen wieder auf Stil und Gehalt der Gestaltung. Im Charakter des Genies aber, wie es sich in schicksalsträchtigen Krisen bewährt, erkennt er die entscheidende Ursache unsterblicher Werke. So verbindet Hagen hier einzigartig Ästhetik und Ethik.

Aus äußeren Gründen mußte der erste Band auf fünf Heroen europäischen Geistes begrenzt werden: Bach und Beethoven für die Klangwelt, Rembrandt für die Bildkunst, Shakespeare als Dramatiker und Schiller als Dichter unserer Ideale.

Die Auswahl zeigt zugleich Hagens universalen Geist. Wie wenige hat er das Weltreich der europäischen Kultur forschend durchwandert und seine Entdeckungen in eigenen Bildern festgehalten. Als Künstler und Denker schildert er die Lebensleistung europäischer Genies, wie sie erst in schöpferi-

schen Krisen zu kulturgeschichtlicher Größe emporwachsen. Hagen hat diese Urteile und Wertungen geistig errungen, doch auch schicksalhaft erkämpft und erlitten. Im eigenen Leben mußte sich der Mann der Künste und Wissenschaften, der Tatzeuge der jüngsten Geschichte und schwer verwundete Frontoffizier in härtesten Krisen bewähren.
Hagen selbst hat Schillers Wort gelebt: das Schicksal sei gewaltig, größer noch der Mensch, der es unerschüttert trägt.

Mai 1972, an seinem 65. Geburtstag.

Heinrich Härtle

JOHANN SEBASTIAN BACH

„Musik soll zu Gottes Ehren und zur Erholung des Gemütes sein. Wo dies nicht in acht genommen wird, da ist es oft wie ein teuflisches Geplärr und Geleier."

Die Zeit

Als Bach am 31. März 1685 in Eisenach geboren wurde, wußten die Älteren noch von dem Chaos des Dreißigjährigen Krieges aus eigenem Erleben zu berichten. Er war entfacht worden als letzte machtmäßige Auseinandersetzung zwischen den beiden Konfessionen; er wurde unselig verquickt mit den keineswegs immer parallel laufenden politischen Machtbestrebungen der Fürsten in Deutschland und Europa. Bei seinem Abschluß standen zwei Tatsachen fest: Deutschland war politisch entmachtet, geistig zerspalten und kulturell gelähmt, Frankreich aber zu einem Nationalstaat geeint, zur Vormacht in Europa aufgestiegen und begann, unter Ludwig XIV. auch seine kulturelle Hegemonie auf den Kontinent auszustrahlen.

Das eigentliche Ziel, um dessentwillen der Krieg ausgelöst worden war, wurde jedoch nicht erreicht. Der Protestantismus hatte sich vielmehr in Deutschland behauptet und die Gegenreformation mußte sich damit begnügen, wenigstens einen Teil der Gebiets- und Menschenverluste, die der Katholizismus im ersten Ansturm der Reformation erlitten hatte, wieder wettgemacht zu haben. Aber das religiöse Schisma war geblieben. Diese Auseinandersetzung zwischen Protestantismus und Katholizismus war jedoch nur der eine Teil des geistigen Ringens, das damals das Abendland aufwühlte, und zwar gleichsam nur der vordergründige, das Spiel auf der Hauptbühne. Diese beiden Ausformungen der christlichen Weltansicht hatten sich zu Tode erschöpft in diesen Kämpfen; die Grausamkeiten und Verbrechen, in denen sich die protestantischen Schweden ebenso wie die katholischen Heere Tillys gegenseitig geradezu überboten hatten, waren auf das moralische Ansehen

beider Konfessionen zurückgefallen und hatten jener dritten geistigen Macht, die hintergründig seit zwei Jahrhunderten ihren Durchbruch vorbereitete, — die, um im Bild zu bleiben, seit dieser Zeit in den Kulissen auf ihren Auftritt in pleno wartete, — den Weg frei gemacht: die Aufklärung als gesamtabendländisches geistiges Ereignis war der eigentliche Sieger geblieben.

Denn so will ja die Reformation und ihr eigenartiges Verwachsensein mit den in ihrer Geburtsstunde durchbrechenden Gedankenwelten der Aufklärung geschaut sein: es sind zwei geistige Aufstände gegen das mittelalterliche Weltbild der Katholizität, der eine innerhalb des Christentums als Reformation, der andere als Humanismus gleichsam von außen her, wenn er etwa in den „Dunkelmännerbriefen" die Lebensformen dieses Christentums in einer spezifischen Form, dem Mönchswesen, karikierte. Luther - Zwingli als Reformatoren entsprechen Hutten - Erasmus als humanistische Wegbereiter der Aufklärung.

Zuerst mußten sich nun innerhalb der christlichen Weltansicht die Gegner treffen als Reformation und Gegenreformation. Nietzsches Wort über Luther, wenn er ihn als die „Kampferspritze für Rom" bezeichnet, kennzeichnet die Funktion der Reformation innerhalb dieses Ringens. Die Reformation selbst war in ihren Anfängen und Vorläufern nur möglich, weil sie sich in dieser Schwellenzeit auf die geistigen Eroberungen der damals ebenfalls im ersten Gang aufbrechenden Aufklärung stützen konnte. Gutenberg, Humanismus, Bibelübersetzung, Beheim's Erdgloben bis zu Kopernikus. Daß, als 1543 Kopernikus dann sein Weltbild im zusammenfassenden Werk „de revolutionibus orbium coelestium (Über die Umdrehungen der Himmelskörper) verkündete, Luther und Melanchthon dieses auch ihre christliche Weltanschauung bedrohende heliozentrische Weltbild von staatswegen verboten haben wollten, ist wesensnotwendig und kennzeichnet die geistigen Fronten.

Doch, eine neue Weltansicht, und hätte sie sich erst wenigen Einsamen aufgetan, kann nicht mehr aus dem Gesichtskreis

verbannt werden. Man kann ihre ersten Verkünder töten und ihre Werke verbrennen, — auf einem sichtbaren Scheiterhaufen oder einem unsichtbaren Index bleibt sich im Endeffekt gleich —, immer mehr Augen werden sich dieser neuen Weltansicht auftun, immer neue Ohren werden die neuen Sphärengesänge vernehmen und die Menschen ihren Harmonien zuordnen.

Der Dreißigjährige Krieg ist somit die „ultima ratio" des geistigen Ringens, an dessen die Konzilien von Konstanz und Basel stehen, in welcher Zeit den Malern des 15. Jahrhunderts von Stufe zu Stufe die Sicht in Perspektiven als Eroberung einer neuen malerischen Dimension ebenso gelang wie dann die vornehmlich aus den Niederlanden gekommenen Musiker die Kathedralen Italiens mit einem neuen musikalischen Stil erfüllten: der „ars nova", der „neuen Kunst" des fugierten Stils.

Fuga heißt Flucht, und wir sprechen auch in der Malerei von Zimmer-„fluchten" bei einer sich uns perspektivisch öffnenden Reihe von Gemächern. In der Musik hatte nun dieser fugierte Stil im Augenblick der Reformation bereits ganz Italien erobert. Ockeghem—Willaert—Heinrich von Zeelandia sind einige Namen für die vielen, die im Lauf des 15. Jahrhunderts die italienischen Kantorenplätze beinahe ausschließlich durch Niederländer als die Träger dieses neuen Stils besetzt sein ließen. Die Überflutung der alten Gregorianik wird so gefährlich, daß auf dem tridentinischen Konzil von 1545—63, wo alle Fragen der Restauration des katholischen Lebens gegen die Einbrüche vornehmlich aus dem Norden zur Diskussion stehen, auch die Frage der Musik eine gewichtige Rolle spielt. Es ging in Trient darum, das Vordringen dieser Ketzereien zum Stillstand zu bringen und die gereinigte Lehre wiederherzustellen, also Gedanken wie Konziliaridee, Forderung des Laienkelches, Einführung der Nationalsprachen gegenüber dem Latein, Beseitigung der Chorschranke (in tatsächlichem und bildlichem Sinn zu verstehen!) auszumerzen. Kein Wunder, daß auf diesem Konzil auch der die starre Form der kirchlichen Kunst so gefährlich bedrohende neue,

der fugierte Stil ex cathedra verbannt wurde. Das Konzil verlangte ursprünglich völlige Ausmerzung dieser künstlerischen Häresie; schließlich einigte man sich auf den Kompromiß der palaestrinensischen Reform der Kirchenmusik.
Im protestantischen Norden aber wuchs der fugierte Stil der ars nova weiter im lebendigen Zusammenhang mit dem sich aus der Reformation entfaltenden religiösen Leben.
Lebensnah, aber auch ebenso vielschichtig wie dieses Leben, entfalten sich Formen und Stil dieser „neuen Kunst", die eine höchst komplizierte Technik zu seiner Darstellung erforderten. Auf diesen Voraussetzungen entstand das mittel- und norddeutsche Kantoren- und Stadtpfeifertum. Jede Stimme hatte innerhalb dieses Stiles ein Eigenleben; jeder Ausführende mußte ein Meister seines Instrumentes sein. Es gab keine Teilung mehr in beherrschende und dienende Stimmen oder Instrumente, dieser Stil kannte keine überragende Melodie auf tragenden Akkordsäulen. Die Orgel konnte nicht mehr, wie im Mittelalter, „geschlagen" werden, indem die beinahe handbreiten Tasten, die damals nur die Kirchentöne cadenzmäßig „unterbauten", mit der Faust „angeschlagen" wurden. (Bis heute haben wir die Erinnerung an diese Spielweise noch uns bewahrt, wenn wir vom „Anschlag" auf den Tasteninstrumenten sprechen.) Jetzt, in der „ars nova" liefen die einzelnen Stimmen selbständig, die Tasten wurden enger, ein leichter Fingerdruck genügte jetzt, um den Ton auszulösen. „Toccare" heißt „berühren", die „Toccata" als das Stück, bei dem infolge der schnellen Läufe die Tasten nur „flüchtig berührt" werden, wird eine wichtige und bezeichnende Kompositionsform dieser Zeit.
Geheimnisse, diesen neuen Stil zu vervollkommnen, Techniken, ihn zu beherrschen, werden in Schulen, Zünften und Familien von Generation zu Generation bewahrt und weitergegeben.

Aus einer solchen zunftmäßig gebundenen Familientradition kommt Johann Sebastian Bach. Seit der Reformationszeit leben seine Vorfahren in der Gegend von Erfurt—Eisenach—Weimar. In Erfurt werden, weil sie seit Menschengedenken das Stadtpfeiferamt innehaben, die städtischen Musici nicht mehr als Kantoren oder Stadtpfeifer angesprochen, sondern sie hießen sogar in Urkunden und Anweisungen des Magistrats einfach „die Bache". Nur auf diesem Blutserbe wie in dieser traditionsgesättigten Atmosphäre ist Bach begreifbar. Er ist kein Meteor, der beziehungslos und bindungsfrei wie vom Himmel fällt, sondern, wenn an einem Künstler die Notwendigkeit des Gewachsenseins sinnfällig wird, dann an Bach. Er ist so stark, weil er so weit und tief in seinem Raum und seiner Zeit ebenso wie in seinem Handwerk wurzelt.
Alles wird wieder in ihm wach: die volkstümliche Liedhaftigkeit Luther'scher Choräle, wie sie seinen Ur-Ahnen beglückt befallen haben mag, als er zum erstenmal Walthers „New Gesankpüchlein" spielte, die ungeheure Kraft der Tröstung durch die Kunst, die vielleicht der Großvater empfand, als er im Dreißigjährigen Krieg eine Passion von Heinrich Schütz hörte und ihr nachstrebte in eigenen Kompositionen, die Weite und auch Weichheit des Gefühls, die den Vater überkommen haben mag, wenn er daranging, zu einem Choral von Paul Gerhard ein dessen pietistischem Grundgehalt gemäßes Choralvorspiel voranzustellen.
Denn diese Meister mußten ja alles selbst tun. Es gab keine anerkannten Genies, die man aufführte, keine Standardwerke, die man als nachschaffender Interpret vermittelte. Der Kantor und Organist schrieb sich seine Motetten, Kantaten und Passionen als Gebrauchsmusik selbst. Dafür war er vom Rat der jeweiligen Stadt oder vom regierenden Fürsten des Landes berufen, gleichgeordnet den Handwerksmeistern der anderen Zünfte. Buxtehude noch konnte, wie es im Zunftwesen seit dem ausgehenden Mittelalter üblich war, seine Nachfolge im Kirchenamt davon abhängig machen, daß mit dem Amt auch

seine Tochter geehelicht würde. Das ist Zunftbrauch, — und es war Bach, der sich daran stieß und wegen der etwas säuerlichen alten Jungfer das zu jener Zeit wohl bedeutendste Kantorat von Lübeck ausschlug.
So saßen ungezählte Meister über das weite protestantische Land gesät an ihren Orgeln. Sie übten ihr Amt aus im Stolz auf ihr handwerkliches Können und in der Demut vor ihrer Aufgabe; sie leisteten ihren Werkdienst in der Ergebenheit und Bereitschaft, wie sie der Choral ausdrückte: „Allein Gott in der Höh sei Ehr."
Unter diese Werkschar tritt mit 18 Jahren als neuer Bewerber Johann Sebastian Bach. Sein in diesem Alter bereits überragendes Können läßt den Herzog von Sachsen-Weimar aufhorchen, der ihn im April 1703 als Violinist an seinen Hof holt. Aber, die Königin der Instrumente ist die Orgel. Ein Vierteljahr später, im August ist Bach, noch nicht neunzehnjährig, Organist in Arnstadt.
Bach ist alles andere als ein weltfremder Asket. Dem Leben zugewandt, im Bewußtsein seines Könnens, kümmert er sich nicht um duckmäuserische Gesetze und Vorschriften. Er liebt seine Base Maria Bach und nimmt sie zu seinen Übungsstunden auf die Orgelempore mit. Eifernde Zeloten sehen darin einen Verstoß gegen die Sittlichkeit; er wird vor den Rat der Stadt geladen und vermahnt. Die Episode endet mit seinem Weggang nach Mühlhausen in Thüringen im Juni 1707, wohin er im Oktober dann seine Base als Ehefrau nachholt.
Aber, die Welt ist auf ihn jetzt aufmerksam geworden. Bereits im folgenden Jahr wird er als Hoforganist nach Weimar berufen; in seiner engeren Heimat hat er das höchste Kirchenamt erreicht — mit 23 Jahren!
Sein Ruhm geht jetzt schon weit über die Grenzen hinaus. Wenn eine Gemeinde sich eine neue Orgel hatte bauen lassen, wurde Bach geholt als Gutachter vor der Abnahme. Bis nach Dresden wird er geholt. Und dort sollte er auch den ersten internationalen Triumph feiern. Waren es früher Ritterturniere gewesen oder der Streit der Minnesänger, so ergötzte sich jetzt die Hofgesellschaft an geistigen und künstlerischen

Wettkämpfen; dem Sängerkrieg war der Virtuosen-Wettstreit gefolgt. Der anerkannt größte französische Meister auf dem Cembalo in jener Zeit, Marchand, zeigte seine Kunst am Hofe Augusts des Starken. Nun wollte man sehen, wer der bessere sei, der Franzose oder dieser Thüringer, von dem man sich Wunderdinge erzählte. Im Spätsommer 1717 wird dieses Virtuosen-Duell angesetzt. Kollegial und unbefangen läßt sich Bach am Vorabend auf ein Probespiel mit Marchand ein. Am festgesetzten Tag nun versammelt sich der Hof in Erwartung dieser Sensation. Aber Marchand erschien nicht; er war in der Nacht noch heimlich geflohen und der sicheren Niederlage ausgewichen. Bach bestritt an jenem Abend allein das Programm.

Getragen von diesem Triumph und glücklich über die Anerkennung des damals bedeutendsten Hofes in Deutschland kehrt er nach Weimar zurück. Er hatte die große Welt erlebt; jetzt stößt er sich an der Enge der Heimat. Die Szene wird vorweggenommen, die sich nach zwei Generationen wiederholen wird zwischen Mozart und seinem Salzburger Fürstbischof Colloredo, als dieser den aus München von der Uraufführung seines „Idomeneo" heimgekehrten Künstler wieder in die entwürdigende Abhängigkeit zurückstoßen will. So ähnlich mag es Bach zumute gewesen sein, besonders noch, nachdem er auf der Rückreise von Dresden über Köthen gekommen war. Dort hatte er einen Fürsten kennengelernt, dem Musik eine Angelegenheit des Herzens war. Er hatte ihm ein heimliches Angebot gemacht, zu ihm zu kommen. Aber der alte Brotherr will ihn nicht gehen lassen. Es kommt zu einem erregten Auftritt zwischen Beiden. Bach braust auf und wird wegen ungebührlichen Benehmens vier Wochen eingesperrt. Das war die letzte Rache des Herrschers aus äußerer Macht heraus, dem das Genie seine innere Mächtigkeit entgegensetzte.

Am 16. Dezember 1717 reist Bach nach Köthen ab. Hier beginnt nun seine schönste und freieste Schaffenszeit. Mit dem hochmusikalischen Fürsten verbindet ihn eine Freundschaft, die so eng wird, daß dieser Bach keinen Augenblick mehr

entbehren will und selbst auf seine Reisen mitnimmt. 1720 sind beide im Sudetenland zu einer Bäderkur, — und als sie zurückkehren, ist Bachs Frau, ohne daß eine Möglichkeit der Benachrichtigung gewesen wäre, gestorben und schon längere Zeit begraben. Ein Jahr darauf heiratet Bach Anna Magdalena Wülcken. Auch die Frau des Herzogs stirbt. Dessen zweite Frau hat kein Organ für die Musik, ja, sie beginnt die Freundschaft der beiden Männer sogar eifersüchtig zu stören.
In diese Spannungen kommt die Nachricht, das Thomaskantorat in Leipzig sei neu zu besetzen. Nun vollzieht sich folgerichtig Bachs Weg in sein letztes Amt: am 21. November 1722 bewirbt er sich um das Kantorat, im Februar 1723 wird er zur Probeaufführung seiner eingereichten Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe" gebeten, am 13. Mai wird er als Thomaskantor „konfirmiert" und den Sonntag darauf feierlich in sein neues Amt eingeführt. Dieses Amt wird er dann in den letzten 27 Jahren seines Lebens in treuer Pflichterfüllung und gegen alle Widerstände bewahren, — be-„wahr"-en in des Wortes eigentlicher Bedeutung.
Äußerlich war der Weg vom Hofkapellmeister zum Thomaskantor ein Abstieg gewesen, nur verständlich aus der Trübung seines Verhältnisses mit seinem Landesherrn. Man darf nämlich an den Begriff „Thomaskantorat" nicht mit den heutigen Begriffen herangehen, sondern hier will immer eine Tatsache bedacht sein: erst Bach hat das Thomaskantorat zu diesem Weltbegriff erhoben, erst dadurch, daß er einmal an der Thomaskirche als Kantor wirkte, verlieh dem Ort und dem Amt seine Einmaligkeit. Als er nach Leipzig kam, gab es drei gleichwertige Kantorate an den drei Hauptkirchen zu St. Thomas, St. Matthäus und St. Johannes. Der hochmütige Stadtrat ließ ihn den Abstand zwischen einem von ihm bezahlten Musiker und der eigenen volkssouveränen Gottähnlichkeit bereits in mancher demütigenden Klausel des Anstellungsvertrages spüren.
Zwei Dinge söhnten ihn mit seiner neuen Stellung aus: einmal hatte er eine ausgezeichnete Orgel und dann in den Thomanern einen hervorragenden Chor. (Aber auch diesen Chor

hat erst er dann, wie die Eingaben zu seiner Verbesserung — parallel den Vorschlägen zur Vervollständigung des Kirchenorchesters — zeigen, auf die Höhe gebracht, die wir heute noch an ihm bewundern.) Daß dieser Chor bei Begräbnissen reicher Stadtpatrizier singen und der Kantor die Buben begleiten mußte, wobei er im Anstellungsdekret ausdrücklich angewiesen wurde, er solle sich ja nicht unterstehen, auf dem Hin- und Rückweg etwa in der Nähe der Honoratioren zu gehen, beweist neben der Tatsache auch durch seinen Stil die Einschätzung, die man von Seiten der Stadtväter seinem Amt entgegenbrachte.

Doch diese Äußerlichkeiten drangen nicht in seinen eigentlichen Schaffensbereich. Nur der Unverstand, mit dem man seine Eingaben etwa zur Schonung der Stimmen der Buben ablehnte, konnte ihn verbittern. Sonst aber erkämpfte er sich beharrlich die äußeren Bedingungen für sein Werk.

Und es wird ihm sicherlich auch manche Unterstützung zuteil geworden sein, denn gewiß wurden die Leipziger in den ersten Jahren seiner Tätigkeit an der Thomaskirche hineingerissen in die Kraft, die er von seiner Orgelempore ausströmte. Es war ein hoher und stolzer Anstieg, den Bach ging bis zum Karfreitag 1729, als er seine Matthäuspassion zum erstenmal aufführte.

Aber dann wird es still um ihn, er wird einsam. Der neue Zeitgeschmack verlangt eine Vereinfachung, Verknappung des Stils und hat kein Organ mehr für die unendlich wiederholten Melodien, die unendliche Fülle des Barocks, der seine Kraft mit der unendlichen Vielstrebigkeit der letzten „Gotik“ verband. Erst wendet man sich von ihm ab, dann spricht es Scheibe, ein Musiker und Kritiker, klar aus: Dieser alte, verschnörkelte Stil passe nicht mehr in die neue Zeit. Man macht seine Verbeugung vor dem Meister an der Orgel und am Cembalo; man anerkennt sogar sein Genie, aber man verweist alles in eine vergangene Zeit, erklärt ihn für überholt, gestrig. Man wirft ihm vor, er wäre nicht mehr imstande, dem neuen Zeitgeschmack, der eine straffere und einfache Führung der musikalischen Gedanken erfordere, zu folgen.

Nun beginnt das letzte Ringen Bachs um sein Werk. In Einsamkeit, nicht mehr verlacht oder bekämpft, aber, was viel schlimmer ist, beiseite getan, zum alten Eisen geworfen, lebt er dahin, übergangen und nicht mehr bemerkt.
Doch in diese Verlassenheit ergeht der Ruf Friedrichs des Großen an ihn, der ihn zu einem Besuch nach Potsdam einlädt. Die Begegnung der beiden genialen Menschen vom 7. bis 9. Mai 1747 ist oft beschrieben worden. Viel Romanhaftes hat sich eingeschlichen. Daran mögen Anekdotenjäger ein Gefallen finden. Uns aber blieb ein anderes: das „Musikalische Opfer", — darüber hinaus die Befreiung Bachs zu seinen letzten zusammenfassenden musikalischen Vermächtnissen überhaupt. Denn diese Begegnung löste in Bach die Kraft aus, das Jahrzehnte vorher begonnene „Wohltemperierte Klavier" zu vollenden, das „Musikalische Opfer" seinem König als Dank für die Begegnung niederzuschreiben und in der „Kunst der Fuge" noch einmal die musikalische Summe seiner von ihm allein bewahrten geistigen Welt zu ziehen.
So vergehen die drei letzten Lebensjahre, die ihm nach dem Besuch in Potsdam blieben, in einem Schaffensrausch, den die Anerkennung des Königs in ihm ausgelöst hatte. Selbst die Blindheit, die ihn gegen Ende seines Lebens befällt, kann ihn nicht am Werk hindern, und noch am Morgen seines Sterbetages diktiert er seinem Schwiegersohn Altnikol das Choralvorspiel: „Wenn wir in höchsten Nöten sind."
Und wir hören durch die Melodie dieses im Angesicht des Todes diktierten Vorspiels ergriffen und erschauernd auch den anderen Text hindurch, den der protestantische Kirchengesang schon zu Bachs Zeiten dieser Weise unterlegte: „Vor Deinen Thron tret ich allhie."
Am 28. Juli 1750 starb Johann Sebastian Bach. Drei Tage später wurde er auf dem Johannisfriedhof begraben. Erst in unseren Tagen können seine Gebeine an die Stätte seines Wirkens heimkehren, in die Thomaskirche, die ohne ihn ein durchschnittliches Gotteshaus geblieben wäre, wie es Mitteldeutschland zu Hunderten aufweist. So aber ist sie ein Kulturdenkmal für die ganze Welt, einzig aus dem Grund, weil

Bach in ihr über ein Vierteljahrhundert sein Werk geleistet hat.

Das Werk

KUNST DER FUGE

Jeder strebt, in Einsamkeit verloren,
Hingedrängt zur Weltenharmonie.
Lauscht dem Bruder, gleichgestimmt geboren,
Ob er seiner Sehnsucht Anwort lieh.

Und in ihrem froh geeinten Gehen
Wächst die Menge, flutend ihren Drang,
Bis in stürmischem Zusammenwehen
Alle jauchzen gleichen Hochgesang.

Jedem ist sein Ziel so zugemessen,
Angesogen aus der Einsamkeit,
Eingestimmt zu schreiten, selbstvergessen,
Nun die Straße der Unendlichkeit.

Hans W. Hagen (7. 12. 45)

Bach ist die Vollendung des Barock. Barock bedeutet die letzte polar ausgehaltene Spannung zwischen christlicher Jenseitsverheißung und humanistischer Diesseitserfüllung. Es waren Vollnaturen, denen dieses harmonische Umgreifen der Endpunkte jener Lebensansichten gelang, und wir gehen im Geist ihre Reihe durch. Da steht am Beginn Ekkehard im Naumburger Dom oben im Umgang des Westchors in räumlicher Nachbarschaft zu Bach, und, wenn er auch durch Jahrhunderte äußerlich getrennt erscheint, ist es doch eine parallele Zeitstufe, die, wiederum um Jahrhunderte verschoben, bei Luther dann einen nächsten Wandlungsbereich uns erschließt. Dann aber treten zu Bach seine engeren Zeitgenossen Leibniz, Thomasius, Händel, Balthasar Neumann, August der Starke, der Vater Friedrichs des Großen, Friedrich Wilhelm I. oder

kurz zuvor der Große Kurfürst und sein Baumeister Andreas Schlüter. Sie alle verkörpern diesen vollsaftigen Typus der Lebenszugewandtheit, und es macht ihre Größe aus, wie weit sie dann die Polarität zwischen Erdenwillen und Jenseitssehnsucht zu einer fruchtbaren schöpferischen Spannung auszuhalten vermögen.

In Leibniz fließt das gesamte Wissen der Zeit wie in einem Brennspiegel zusammen, und er selbst strahlt es zurück in seiner Schau von der einzelnen Monade, die harmonisch eingefügt in prästabilierter (vorausgesetzter und von Gott vorausbestimmter) Harmonie zum Ziel aller Monaden strebt, zur allumfassenden Monade Gott selbst. Und Bach läßt nun seine Fugenthemen ebenfalls in prästabilierter Harmonie zusammenfließen; jedes Thema ist gleichsam eine Monade, wie sie aus der Vielfalt ihrer musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten und in der Harmonie ihres Zusammenklingens ihren Weg zur großen, allumfassenden Harmonie, zu Gott, sucht.

Die Zeit war erfüllt und getragen vom Gedanken der Unendlichkeit. Galilei hatte gegen die abgegrenzte mittelalterliche Weltansicht unendliche Weltenweiten eröffnet, Giordano Bruno hauchte seine vom Rausch dieser Unendlichkeit ergriffene Seele auf dem Scheiterhaufen der Inquisition aus, seit Kopernikus flog die Erde, — aus ihrem mittelalterlich geglaubten ruhenden Mittelpunkt gerissen, — als Stern unter unendlich vielen Gestirnen um die Sonne. Gutenberg hatte den unendlich vielfältigen Druck mit beweglichen Lettern, die beliebig auswechselbar waren und so zu unendlich vielfältigen Kombinationen wieder zusammengesetzt werden konnten, erfunden. Das in einer einzigen omnipotenten Spitze des Papsttums abstrahierte starre hierarchische Schema der religiösen und sozialen Aufgliederung der Menschheit war durch Luther einer unendlich vielfältigen, mittlerlosen Zuordnung jedes einzelnen Menschen zu Gott gewichen. Die einstmals eine und alleinige (das bedeutet ja „katholische“) Heilswahrheit war durch eine zweite, die protestantisch-evangelische Wahrheit aus ihrer Totalität verdrängt worden. Und, wenn zwei Wahrheiten möglich sind, dann sind es auch unendlich viele! In der

Mathematik erfanden Newton und Leibniz gleichzeitig und unabhängig voneinander die Infinitesimalrechnung als das in Zahlen abstrahierbare Gesetz aller dieser Bewußtseinszustände des Menschen im Erlebnis dieser neuen erschauten Unendlichkeit.
Das Abbild davon im Bereich der symbolischen Form der Musik war die „ars nova", der fugierte Stil, wie ihn die ungezählten Handwerksmeister vornehmlich an ihren Orgeln in Mittel- und Norddeutschland ausbildeten und verfeinerten. Sie alle dienten dazu, dem Einen, dem krönenden Abschluß Johann Sebastian Bach die Möglichkeiten seiner musikalischen Aussage zu geben, auf ihren Schultern sein Werk zu bauen. Besser scheint noch ein anderes Bild die geistige wie künstlerische Situation wiederzugeben: Bach hat sie alle aufgezehrt, sie waren ihm die Nahrung für sein Werk. Wie die Kinder, solange das Blut noch nicht degeneriert ist, in natürlicher Selbstverständlichkeit Eltern und Ahnen im Gesetz des Lebens verdrängen, — in seinem geheimen Sinn auch beseitigen, auslöschen, — gleichzeitig aber dieses Leben bereichern, ausweiten und in die nächste Generation hinüberretten und so das vergehende Einzelwesen, das dem Tod anheimfällt, in der Art bewahren, so auch Bach.
Er hat die ungezählten Barockmeister vor und um ihn ausgelöscht. Nur die Musikwissenschaft wußte noch Namen wie Froberger, Schein, Scheidt, Vierdanck; ja sogar Buxtehude, Pachelbel oder gar Telemann waren aus dem unmittelbaren Zusammenhang des musikalischen Erlebens gedrängt worden oder flossen nur noch im Strom der Erinnerung mit, — und dort eben durch Bach. Er war die zusammenfassende Kraft, die sie alle noch einmal gültig aussprach und krönte.
Tausende haben vor ihm Passionsmusiken geschrieben, aber er gab allen diesen protestantischen Gestaltungen der Leidens- und Erlöser-Tat die endgültige Gestalt. Was ist nun Form und Gehalt etwa seiner Matthäuspassion?
Der Katholizismus hatte im Mittelalter den Gläubigen das Leiden Christi in Passionsspielen „vor Augen geführt". Mit dem Aufkommen der Tafelmalerei am Ausgang des Mittel-

alters werden in den Kirchen die Szenen dieser vorher im lebendigen Spiel dargestellten Begebenheiten in Einzelbildern und Stationszyklen verräumlicht, gleichzeitig werden sie statisch, gerinnen gleichsam im Bild zusammen. Der Protestantismus sah sich gleich an seinem Beginn vor die Frage des Bildersturmes gestellt. Luther löste dieses Problem im Kompromiß, Zwingli und Calvin dagegen mit der Entfernung des Bilderschmucks. Das Passionsspiel aber wird aus seiner Gegenständlichkeit im optisch erlebbaren Theater übertragen in die Vergeistigung im akustischen Bereich der Musik. Mit Bach wird dieser Prozeß der Übertragung dann abgeschlossen und vollendet.

Eine kurze Analyse mag dies verdeutlichen: Der Evangelist singt jetzt in seinen Rezitativen die ehemaligen Szenenerklärungen, mit denen an Hand des Bibeltextes der Sprecher im mittelalterlichen Spiel die einzelnen Handlungen verband und somit das gesamte Geschehen weitertrieb. Das Spiel selbst vollzieht sich jetzt bei Bach zwischen den Solisten und dem Chor. Während aber der mittelalterliche Zuschauer, gemäß seinem geistigen wie tatsächlichen Platz *vor* der Chorschranke auch beim Passionsspiel nur ergriffen *gegenüber*stehen durfte, übernimmt es jetzt die Arie, sowohl die Empfindungen der einzelnen Darsteller auf der geistigen Bühne auszudrücken, als sie auch die Ergriffenheit des Zuhörers selbst ausspricht. Und die Antwort auf das gesamte Geschehen strömt dann zusammen in den Choral, der nicht umsonst die größte musikalische Errungenschaft der Reformation war, sondern der nun auch hier in die Passionsmusiken an den entscheidenden Stellen organisch Hörer und Darsteller in eins zusammenschließt. Die einstige Trennung in Aufführende und Zuschauer, — und dies war ja der sichtbare Ausdruck für das geistige Prinzip der Kirche in die Bereiche der Geistlichkeit und der Laien —, ist aufgehoben. Das Symbol dieser Trennung, die Chorschranke, ist niedergelegt; Luthers ursprüngliches Ansinnen an die Kirche, die Beseitigung der Chorschranke und seine eigentliche Tat dann als Reformator, eben diese Überwindung der Dualität von Priester und Laie,

ist in Bachs Passionen erreicht, — und zwar besser und reiner als in Luthers dogmatischem Gebäude, wo ihm Melanchthon bereits unter seinen Augen neue Ansätze zu zumindest geistigen Chorschranken einbaute. Aber Bach wird in seinen Kantaten, Oratorien und geistlichen Musiken die reine Vollendung des lutherischen Beginns der Befreiung des Menschen zu einem mittlerlosen Verhältnis zu seinem christlichen Gott.

Von dieser Stufe der inneren Freiheit aus kann dann Bach das Höchste im kirchenmusikalischen Bereich wagen: die Vertonung des Textes der katholischen Messe. Die Aufgabe, die jedem katholischen Kirchenmusiker in einer erhabenen Starrheit immer wieder durch die Jahrhunderte gestellt ist, diesen einen, feststehenden Text der Messe stets aufs neue in Musik zu fassen, mußte auch Bach reizen. Es kann hier nicht darum gehen, die einzelnen Beweggründe wie den Auftrag des Dresdener Hofes etwa als Erläuterung heranzuziehen. Entscheidend bleibt die innere Form, in die der Protestant Bach die katholische Kardinalaufgabe einfließen läßt. Wir brauchen dann keine Formanalysen mehr, sondern uns genügt das Anhören des Eingangs-Kyrie und seine Gegenüberstellung etwa zu Beethovens Missa solemnis. Bei Beethoven, der gewiß aus der Dogmenenge herausgewachsen war, bricht doch in der Kadenzführung der akkordhaft gebauten Kyrie-Anrufe noch die erhabene Ergriffenheit vor dem transzendenten Schöpfergott durch, dem der Mensch sich in numinoser Scheu naht. Bei Bach erscheint der Herr empfangen von einem Stimmenjubel, der ihn als den „Primus inter pares“, als „Ersten unter Gleichen“ empfängt. Aller Aufstand des deutschen Menschen gegen die Entpersönlichung, wie ihn besonders die Mystik immer wieder vorgetragen hatte, dann aber die Reformation und wie es später der deutsche Idealismus dann wieder tun sollte gegen die Vermassung der französischen Revolution, klingt archetypisch durch in den Eingangsszenen der h-moll Messe, die als einziger Protestant Bach in dieser Weise wagen durfte, ohne im Sog des katholischen Geistes bei dieser Aufgabe unterzugehen.

Ein Mann, der dieses Wagnis unternahm, mußte unumstößliche Ordnungen in sich wissen und aus ihnen bauen. Diese Ordnungen hatte er selbst mitgeschaffen im musikalischen Bereich durch sein „Wohltemperiertes Klavier“. Folgerichtig war der Ausbruch der „ars nova“ erst einmal ein Durchbruch der Unendlichkeit aus der Starre des endlichen Weltbildes gewesen, das in den festgelegten Kirchentönen und der Gregorianik ihre symbolische musikalische Form gefunden hatte. Nun drohte aber diese neue Musik, dem Geist ihrer Zeit folgend, sich ebenfalls zu „verunendlichen“. Erst mit Bach gelingt es, dieses Zerfließen im Infinitesimalen zu neuer Form zu zwingen durch die „Temperatur“ des Klaviers. Im Quinten- und Quartenzirkel wird der sich ursprünglich unendlich verströmende und verzweigende Tonartenfortschritt zusammengeschlossen, indem man etwa gis gleich as setzt. Dadurch wird der unendliche Fortschritt und Auseinandertritt der Tonarten zu in sich selbst zurückfließende Kreisbahnen — in eben diesen Quinten- und Quarten-Zirkel! — gebunden. Die Welt, zu Beginn ihres Ausbruchs aus der mittelalterlichen Starre durch Kopernikus und seine Kreisbahnen befreit, hat nun die ihr entsprechende symbolische Gestalt in der Musik gefunden in Bachs „Wohltemperiertem Klavier“, dem Spiel der Praeludien und Fugen bei ihrem Durchgang durch den Quinten- und Quartenzirkel.
„Genie ist Fleiß“. Wenn jemals dieses Goethewort auf einen schöpferischen Menschen angewendet werden durfte, dann auf Bach! In einer häuslichen Umgebung von zwanzig Kindern, die ihm seine beiden Frauen im Verlauf ihrer durch den Mann denkbar glücklich erfüllten Ehen schenkten, belastet mit einem Schuldienst, der nicht nur die Unterweisung der Schüler des Thomasgymnasiums in Musik von ihm verlangt, sondern ihm auch Latein als Lehrfach auferlegt, schreibt dieser Werkmeister Gottes, als den er sich stets ansah, für jeden Sonntag des Kirchenjahres eine eigene Kantate. Rund vier Jahrgänge, also zweihundert Kantaten, sind erhalten. Dazu kommen die Kammermusikwerke, die viele Bände der großen Bach-Ausgabe füllen. 60 Bände zählt diese Ausgabe, in der

die h-moll Messe, die Matthäuspassion oder die „Brandenburgischen Konzerte“ und die „Kunst der Fuge“ jeweils nur einen Band, das „Weihnachtsoratorium“, das „Musikalische Opfer“ usw. nur einen Halb- bzw. Drittelband füllen.
Und wieviel mag verloren gegangen sein! Wir wissen, daß Bach Passionsmusiken nach allen vier Evangelien geschrieben hat; zwei sind erhalten, eine dritte (Lukas) gilt heute allgemein als nicht von ihm.
Lange Zeit war Bach vergessen. Nur Mozart, Beethoven und wenige andere kannten ihn. Beethoven rief zu einer Sammlung für die völlig verarmte letzte Tochter Bachs auf, als er erfuhr, daß sie in einem Armenhaus untergebracht sei. Besonders Mozart wies immer wieder auf das „Wohltemperierte Klavier“ hin, dessen große ordnende Tat auch Beethoven stets begeisterte. Sie wußten, was hier als symbolische Form aufgerichtet war. Dann kam der hundertste Jahrestag der Uraufführung der Matthäuspassion. Zu ihrem Gedächtnis führte Felix Mendelssohn-Bartholdy in der Berliner Singakademie das Werk wieder auf. Von da über Schumann geht der Weg der Wiedererschließung Bachs für das ganze Volk. Anfangs schien der Kirchenmusiker den lebensvollen Bach der Köthener Jahre zu verdrängen. Und gerade in dieser Zeit schuf er seine „schönsten“, freiesten Werke, die „Brandenburgischen Konzerte“, viele seiner Kammermusiken, Instrumental-Konzerte, Solosonaten für Violine, Cello, Flöte usw.
Nur einmal noch, in Mozart, hat sich das Wunder wiederholt, daß ein Musiker erschien, durch den alles wie selbstverständlich und wie von selbst floß, wo alles, was er begann, Musik wurde, reinste und vollendete Musik.
So gesehen erscheinen uns die letzten Jahre vor Potsdam als eine ungeheure Eremitage, die ihm auferlegt wurde, daß ihn dort kein Klang von außen stören dürfe, weil er in seiner völligen Verlassenheit an seiner Thomasorgel noch einmal seine ganze Welt aus sich herausdenken mußte, um sie dann nach dem befreienden Anruf durch den König in die drei großen Summen des „Musikalischen Opfers“, des erst dann vollendeten „Wohltemperierten Klaviers“ und der „Kunst

der Fuge" seiner mit ihm vergehenden Welt als Denkmal in aeternum zu setzen.
Noch eins darf nicht vergessen sein, um das Bild der Vollnatur Bach abzurunden. Er war so stark, daß er nicht nur seine Welt und alle Formen, die seit 200 Jahren im Aufbruch des kopernikanischen Weltbildes geschaffen waren, zusammenfassen und zu letzter Gestalt prägen konnte (charattein heißt prägen und gibt unser Wort Charakter!). Unter seinen vielen Kindern waren auch vier Söhne, die, jeder in seiner Art, in Mailand oder London, am Hof Friedrichs des Großen oder auf der Landstraße, den neuen nun aufbrechenden Gedankenwelten der Aufklärung ihr musikalisches Gepräge geben konnten. Philipp Emanuel schuf die Grundform der Sonate, wie sie dann Haydn zur Vollendung führte, Friedemann bedeutet die Ausweitung der musikalischen Formensprache in den Bereich der „Empfindsamkeit". Ihr Ruhm überstrahlte zu ihrer Zeit sogar die Taten des Vaters, der damals in verbitterter Einsamkeit um die letzte Klarheit seiner Gedanken rang.
Weil er aber nicht dem Augenblick diente, konnte er die ganze Zeit erfüllen. Aber nicht nur den Zeitraum seines Lebens durfte er gültig und alle Zeitgenossen überragend aussagen, sondern er hob im gleichen Maß, wie er sich über die Zeit erhob, sein Werk zur absoluten, ewig gültigen Aussage eines Menschenherzens in den Formen der Musik.
Wie jede Vollendung nicht nur Ende, sondern ewig neue Möglichkeit des Neubeginns ist, so ist Bach nicht nur der große Abschluß des Barock, sondern aus ihm hat sich alle Musik seither gespeist. Als Mozart seine letzte Sinfonie schrieb, ließ er den Schluß-Satz in Fugenform beginnen und Beethoven fand für sein letztes Quartett ebenfalls als gemäße Form für sein musikalisches Testament zu Bachs Welt der Fuge zurück. Und in unserer Zeit, die sich mühsam aus dem Chaos unseres dreißigjährigen Krieges zu neuen Formen hintastet, vertrauten wir unter den Musikern am meisten Hindemith, nicht zuletzt, weil wir wissen, wie stark er in Bach beheimatet war.
Wie er selbst unserer Zerrissenheit und unserem Tasten nach neuen Ordnungen zu helfen vermag, dafür sei uns Goethes

Wort über Bach und die Wirkung seiner Musik Beispiel und Mahnung zugleich: „Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte."

BEETHOVEN: Form und Gestalt

1. FORM

Richard Wagner:
„Beethoven ist der Inbegriff der Musiker, der die Wahrsagung der innersten Tonwelt zu verkünden hat. Durch ihn, der in der reinsten Sprache aller Völker redete, hat der deutsche Geist den Menschengeist von tiefer Schmach erlöst, indem er die zur bloßen gefälligen Kunst herabgesetzte Musik aus ihrem eigenen Wesen zu der Höhe ihres erhabenen Berufes erhob."

Friedrich Nietzsche:
„Es gibt immer wieder einen Halbgott, der es erträgt, unter schrecklichen Bedingungen zu leben, siegreich zu leben; und wenn ihr seine einsamen Gesänge hören wollt, so hört Beethovens Musik."

Es ist das Schicksal und die Begnadung des großen Künstlers, stärker und näher mit dem Weltgeist verbunden zu sein als seine Zeitgenossen. Es ist die Aufgabe einer Kulturmorphologie als geisteswissenschaftliche Methode, dieses Verbundensein aller vorwärtsdrängenden Geister herauszuarbeiten, zum Verständnis sowohl des einzelnen Künstlers und seines Werkes wie auch der sie tragenden und fragenden Zeit.
Das geistige Schicksal, das sie alle verbindet, kann bewußt oder unbewußt erlebt werden. Aber erst das Aufzeigen des gemeinsam seelischen Schaffens-Grundes erschließt auch das Verständnis der Formen. Alles andere mag ein interessantes Erläutern von Inhalten oder ein schönes, geschmackvolles Darstellen der Stilarten sein. Es bleibt aber vor dem Letzten stehn, vor dem, worum es in der Kunst überhaupt geht: vor dem Geheimnis der Ur-Kräfte, die zur Form an sich in ihrer

jeweiligen zeitbedingten Gestalt drängen. So will das Goethe-Wort verstanden werden, wonach sich an einem Kunstwerk den Meisten der Inhalt, Wenigen der Stil, den Seltenen aber erst die Form erschließt.
Diese Form treibt dann wieder vor den Sondergestalten der einzelnen Kunstgattungen *alle* Erscheinungen einer Zeit hervor.

Zeitgeist und Zeitgenossenschaft

Frühere Zeiten sahen das Endziel des Kunsterlebens im Kunstgenuß, im dionysischen Rausch, im Überwältigtwerden durch irrationale Kräfte, die zweifellos in jedem Kunstwerk wirken und davon ausstrahlen. Den Wissenschaften aber, die sich mit Künsten — Dichtkunst, Musik und bildender Kunst — befaßten, räumte man allenfalls die philologischen Vorstufen der Textkritik und Edition ein. Jedes Bemühen um die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeiten der Form erschien als Sakrileg, als ein rationalistisches Eindringen in den Gefühlsdämmer, worein man sich in der „blauen Stunde", die täglich der Kunst gewidmet war, so wohlig und genießend einhüllte.
Aber das Wunder des Menschen und des Lebens wird keinesfalls kleiner durch die Erkenntnisse etwa der biologischen Gesetze, im Gegenteil, die geahnte Ordnung der Welt wird bestätigt durch das Bewußtwerden des Eingefügtseins in eine kosmische Harmonie.
Der Künstler ist aber viel weniger der verträumte Abseitige, ebenso wenig wie der zerstreute Gelehrte ein Träumer ist, sondern ihre „Zerstreutheit" und Weltfremdheit kommt aus einer überwachen Konzentration auf bestimmte Dinge und Fragen, die sie die vordergründige Welt vergessen oder übersehen lassen.
Alle Probleme hängen in einer Zeit miteinander lebendig zusammen und der Künstler „weiß" um diese jeweils neuen und verschiedenen Zuordnungen, bewußt oder unbewußt. Welche Zusammenhänge in diesem höheren Sinn gemeint sind, dafür ein Beispiel aus dem Gebiet der großen Formen. Das Bildungsideal des mittelalterlichen Menschen ist die „zucht

unde mâze", jene Verhaltenheit, Abgeschlossenheit und kraftvolle Betonung der in sich ruhenden und aus dieser Mitte wachsenden Persönlichkeit. Der geschichtliche Gang aus der ottonischen Renaissance germanischer Grundwerte über die Kampfstellung der Salierzeit zur Höhe der ausgewogenen Mitte des hochmittelalterlichen, staufischen Bewußtseins läßt diese Persönlichkeit sich verschieden entfalten. In den Bauformen drückt sich dies so aus, daß die ottonische Zeit jene deutsche Sonderart der Doppelchörigkeit der Kirchen entwickelt. Die Salierzeit, in die Kampfstellung des Investiturstreites gezwungen, gibt diese Doppelchörigkeit auf, die erst die Stauferzeit in ihren drei großen Schöpfungen Worms — Bamberg — Naumburg in dem Augenblick wieder gewinnt, als das Hochziel des mittelalterlichen Menschen wieder erreichbar erscheint und daher auch gefordert und in den drei genannten Domen dann geformt werden konnte.
Das 19. Jahrhundert prägt den Begriff des „romanischen Stils", das 16. Jahrhundert hatte in Italien den Begriff der „Gotik" gebildet, um das Maßlose auszudrücken. Erst Goethe und seinen Freunden Herder und Moeser gelang es, diesen Begriff in ihrer Kampfschrift „Von deutscher Art und Kunst" zu einem Ehrentitel umzuschaffen, womit er aber noch nicht seiner grundsätzlichen inhaltlichen Verfehltheit enthoben wurde. Ohne den Durchbruch der Mystik zur vorherrschenden Seelenhaltung der auf die staufische Klassik folgenden Zeit wäre dieser „gotische" Stil nicht möglich geworden. Jeder Mystiker erkennt sein Leben als einen ewigen Gang, einen immerwährenden Weg aus Gott und zu Gott hin. Die geschlossene Doppelchörigkeit der staufischen Hoch-Zeit weicht nun jenen Bauformen, die diesen Weg zu Gott hin, zum Hochaltar symbolisieren: der zielstrebigen Einchörigkeit der gotischen Dome.
Die „Renaissance" — obwohl aus verschiedenen Quellen gespeist wie Humanismus, Wiedergeburt des klassischen Altertums, instinktives Erahnen des dann 1543 festgelegten Kopernikanischen Weltbildes — baut die Kreisform als beherrschende Zentralfigur in die Grundrisse ihrer Kirchen ein; der zen-

trale Kuppelbau wird das neue Urbild. Man mag die Parallele zu den Kreisbahnen des Kopernikus im ersten Augenblick als gedankliche Spielerei belächeln. Tut man es auch noch, wenn die Baumeister des Barock diese Grundform des Kreises zur Ellipse abwandelten im bewußten oder unterbewußten Verbundensein mit Keplers Korrektur der kopernikanischen Zyklen zu Ellipsen?

Gehn wir weiter und von der Baukunst hinüber zur Musik. Die Form der Sonate-Symphonie der Wiener Klassik ist aufgebaut auf dem Prinzip des Gegensatzes: Gegensatz der Sätze, Gegensätzlichkeit der Doppelthematik innerhalb dieser Sätze. Aber diese Gegensätze sind nicht hervorgegangen aus der Aufspaltung des Oberbegriffes in seine beiden Unterbegriffe, wie es die aristotelisch-scholastische Form des Pyramidendenkens (Liesegang) getan hatte, sondern in dieser polaren Spannung zwischen den beiden Themen, zwischen den Sätzen herrscht dasselbe Aufbauprinzip, wie es Kant in seiner Antinomienlehre als lebenwirkende Gegensätzlichkeit zur gleichen Zeit erkannt und auch zur Form seiner philosophischen Darstellung erhoben hatte. Besser erschienen diese Antinomien im Bild der Aufteilung des Oberbegriffs in die beiden, ihn stützenden aufbauenden polaren Unterbegriffe. Nur, solange die Unterbegriffe die polare Spaltung lebendig aushalten, ist von da aus der organische Schritt zum „übergreifenden" Oberbegriff möglich.

Dieses antinomische Prinzip beherrscht die Form der Sonate und Symphonie von Haydn, Mozart, Beethoven bis Brahms. Aber Bruckner führt das dritte Thema ein, er hebt die polare Spannung, die Antinomien von Thema und Gegenthema auf. Er „weiß" bestimmt nichts von Hegel, der Kants antinomische Polarität aus- und umformt zum Dreiklang von Thesis-Antithesis-Synthesis. Und doch müssen Hegel und Bruckner als geistige Zeitgenossen nach ihren verwandten Formen bauen, wie es vorher in ihrer gemeinsamen geistigen Haltung Kant und Beethoven getan hatten. Daß Bruckner kalendermäßig zwei Generationen „jünger ä l t e r" ist als Hegel, bleibt zweitrangig.

Beethoven hatte Kant gelesen und verstanden. Es gilt hier eine weitere falsche Vorstellung zu beseitigen: Das Bild vom naiven, ja sogar „ungebildeten“ Künstler. Die schöpferischen Menschen sind nicht die unbekümmerten, vom Wissen unberührten Abseitigen, zu denen die Romantik sie gemacht hatte, auch nicht die Heiligen und Einsiedler einer nazarenerhaften Vorstellungswelt. Die Tatsache, daß sich der wahre Künstler nicht an den kleinen Augenblick des Alltags verlieren darf, schuf die falsche Vorstellung von seiner Weltabgewandtheit. Nein, weil er tiefer in den Gründen ruht, erscheint er denjenigen, die nur die Wirkungen an der Oberfläche noch erkennen, als zeitfern. Nicht nur Leonardo und Goethe, vielleicht die umfassendsten Geister, die unsere abendländische Welt hervorgebracht hat, auch alle Anderen brauchten, besonders wenn sie Musiker oder Maler waren, zu ihrer gediegenen handwerklichen Ausbildung ein umfassendes und tiefgehendes Wissen ihrer Zeit. Rembrandt hatte als Jüngling die Universität besucht, ebenso wie Beethoven und Schumann — Bach und Händel hatten das Gymnasium abgeschlossen; für Mozarts gediegene Ausbildung, nicht nur in der Musik, bürgen sein Vater und die weiten Reisen, die in frühester Jugend seinen Horizont geweitet haben. Selbst die gern als „Hinterwäldler“ angesehenen „Naturkinder“ Schubert und Bruckner waren Lehrer gewesen, Bruckner las später selbst mit großem Lehrerfolg an der Wiener Universität. Brahms, Bruckner, Reger, Pfitzner, Strauß und Hindemith wurden mit Recht zu Ehrendoktoren promoviert, nicht anders als Haydn.
Das bedeutet nun nicht, daß Bruckner etwa Hegel gelesen oder gar bewußt zur Grundlage der Ausweitung seiner Symphonieform gemacht hätte; aber es hilft das Märchen verdrängen, daß der Künstler im Rausch, in Trance oder in unausgegorenen Gefühlen wühlend seine Werke gleichsam nur als Medium hervorbringt. Es besagt nichts gegen eine schöpferische Ekstase, ein Hinausgehobensein. Der Künstler muß aus seiner Zeit und über sie hinaus wachsen, — aber er darf nicht in ein Traumland neben oder hinter ihr abtriften. Was den Künstler ausmacht, ist, daß er näher ans Herz der Welt ge-

stoßen ist, so nah vielleicht, daß in diesen Gluten die Begriffe Segen oder Fluch in eins verschmelzen, mit denen eine Durchschnittswelt aus der Sicherheit der größeren Entfernung diese Schaffensqualen betrachtet und beurteilt aus dem Geist, den sie begreift.
Sie sind vor allem so nah am Urgrund des Geschehens, daß sie die formende Kraft noch unmittelbar empfinden und so zur gleichen Stunde durch die sie überkommende Schöpfernot in verschiedenen Inhalten und durch die Art des Baustoffs in getrennten Gestalten, letztlich aber doch aus gleichem Willen — oder Zwang — in die verwandten Formen gewiesen werden.

Das geistige Raumgerüst um Beethoven

Beethoven gilt mit Recht als einer der musikalischen Gipfel jener Epoche, die wir mit Oswald Spengler die „faustische Kulturzeit“ nennen. Aber gerade Beethoven zeigt auch die Ungenauigkeit der Spenglerschen Kulturmorphologie, denn in seinen Begriff der abendländisch-faustischen Kultur, in den er ja christlich und aufgeklärt-idealistisch zusammenfaßt, fällt auch Bach. Der Thomaskantor ist die letzte und umgreifende Aussage des durch die Reformation noch einmal verlebendigten mittelalterlich-christlichen Weltgefühls in seiner Objektivität, während ja Beethoven die höchste subjektive Aussage der geistig-sittlich-ästhetisch autonomen Persönlichkeit wird. Man vergegenwärtige sich ihrer beider Erlebnishaltungen etwa daran, daß Bach mit gut vierzig Jahren die h-moll Messe und die Matthäuspassion schreibt, Beethoven aber im entsprechenden Alter die A-Dur und die F-Dur Symphonie sowie die Musik zum Egmont.
In dieser Zeit um 1812 war Kant seit acht, Schiller seit sechs Jahren tot, hatte Goethe sein sechstes Jahrzehnt schon überschritten, der deutsche Idealismus begann seinen Weg zur Höhe. „Der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“, wie Kant die Aufklärung formuliert hatte, womit er aber Aufklärung als die gesamte geistige

Haltung des kopernikanischen Weltbildes meinte, die das geozentrische mittelalterliche Weltbild abgelöst hatte, stand in der Freiheit seiner schöpferischen Selbstaussage. Dieses neue Weltbild hatte in Königsberg die denkerische, in Weimar die dichterische und in Wien die musikalische Klassik erreicht.

Worum ging es eigentlich? Um die Freiheit der geistig-sittlich-ästhetisch autonomen Persönlichkeit. Die Erde als Mittelpunkt der Welt und der Mensch als Herr und sonderbegnadetes Ebenbild Gottes auf dieser Erde waren durch die kopernikanische Umkehrung der Weltansicht in den radikalen Zweifel und die Suche nach einem neuen „dos moi pou sto" gestürzt. Descartes hatte diesen archimedischen Punkt im Denkakt gefunden; die deutsche Lyrik seit Christian Günther, Herder und Goethe ersetzte das cartesianische „cogito ergo sum" stillschweigend durch das „sentio ergo sum", das Goethe ausweitete zu „Gefühl ist alles".
Das seelische Selbstporträt wird Aufgabe, die gesteigerte Subjektivität wird Träger und Vollbringer des neuen Schöpfungswillens. Diese Persönlichkeit empfindet und antwortet der Welt aus dem hohen Pathos des erhabenen Gefühls heraus. Dieses „Gefühl des Erhabenen" ist die folgerichtige und zusammenfassende Antwort auf alle Fragen, die das Einzelwesen des kopernikanischen Weltbildes in seiner Vereinsamung befallen hatte. Die Empfindung dieser Erhabenheit vollzieht sich in der Antinomie von Frage und Antwort. Der aus den heilsgewissen Ordnungen des Mittelalters genommene Mensch der kopernikanischen Weltumkehrung sieht sich aus seinem Herrendasein auf dieser Erde ebenso gestürzt, wie diese ihn tragende Erde selbst ihr Sonderdasein verloren hat. Im gleichen Maß wie die Erde zum Staubkorn im unendlichen All wird, verringert sich der Mensch zum Nichts auf dieser Erde. Diese unendliche Vernichtung droht ihn zu erdrücken. Denn, wo bleibt beim Anblick in die Erhabenheit des Firmaments der Mensch? Im Augenblick, da er furchtlos diesen Blick in die Unendlichkeit des Sternenraumes aussendet und ihm von dorther die Antwort der eigenen unendlichen Kleinheit wird,

eröffnet sich ihm jedoch eine Gleichung: „Wär nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt es nie erblicken", sagt Goethe und meint damit die vorgebildete Harmonie zwischen den Dingen der Welt und unserem Vermögen, sie zu begreifen. Die Erhabenheit der unendlichen Welt wird erst wirksam im Augenblick, wenn eine Seele vorgebildet ist, diese Erhabenheit zu empfinden und auszuhalten. Der Anruf der erhabenen Welt und die Antwort der dazu in Harmonie befreiten Seele machen den Rhythmus des Lebensgefühls jener Zeit aus. Und Kant findet dafür die klassische Prägung in der Polarität zwischen den beiden Ereignissen, die uns mit immer neuer Ehrfurcht im Erlebnis erfüllen: „der gestirnte Himmel über uns und das moralische Gesetz in uns".

Beethoven, der erhabenste Pathetiker seit Händel, ungleich subjektiver als dieser, begeistert sich immer wieder an diesem Ausspruch Kants und wiederholt ihn in Briefen und Tagebüchern.

Für alle schöpferischen Persönlichkeiten wird dieses Gefühl des Erhabenen der vorbewußte Erlebnisgrund, und so findet es auch seinen Ausdruck im feierlichen Pathos von Kants Klarheit der Gedankenführung, Goethes Wahrheit seines dichterischen Gefühls und Beethovens zur Urform abstrahierten Musik.

Wie zwingen sie nun dieses sie drängende Gefühl des Erhabenen in die Gestalt? Kant begreift das Leben in der ungeheuren und fruchtbaren Spannung der Antinomien, Goethe schaut alles Werden der Natur als Metamorphose, als Entfaltung aus dem Urblatt. Die Erkenntnisse des Denkers und des Dichters verdichten und abstrahieren sich zum formbildenden Prinzip für Beethoven. Damit sei nicht gesagt, Beethoven wäre ein Kompilator von Kant und Goethe, deren Urbilder er in Musik umgesetzt hätte. Die folgenden Formanalysen seiner vier großen „ungeraden" Symphonien wollen niemals die *Abhängigkeit*, sondern die geistige *Verbundenheit* und *Bruderschaft* des Musikers mit dem größten Denker und dem tiefsten Seher seiner Zeit herausarbeiten und uns die Form der Beethoven-Symphonien als den höchsten Ausdruck des neuen Er-

lebnisses ihrer Zeit erkennen lassen. Alles andere wäre kleinliche Philologie, die bei der Textausgabe notwendige Voraussetzung, bei der geistigen Interpretation (nicht nur auf dem Podium) aber zum philiströsen Verhängnis wird.
Die Antinomienlehre Kants ist heute nur noch Gegenstand für Fachphilosophen, Goethes Metamorphosenlehre wird wohl auch mehr als Titel zitiert, denn als Formprinzip der organischen Natur erkannt. Aber durch Beethoven wirken sie künstlerisch weiter in unsere Zeit und in die Welt, wirken sie vielleicht auch wieder zurück in ihre Epoche zur Erkenntnis ihres größten Dichters und Philosophen.

Kants Antinomien

Wer Kants Konzeption seiner Antinomien lediglich aus dem zweiten Hauptstück seiner „Kritik der reinen Vernunft" induktiv herleiten will, wird niemals zum völligen Erfassen der zentralen Bedeutung dieser Gedanken gelangen. Man muß die dort herausgearbeiteten Antinomien im Zusammenhang seines umfassenden, die polaren Spannungen zur höheren Einheit zwingenden Weltgefühls überhaupt begreifen.
Bis zu Kants Auftreten waren naturalistische und idealistische Erkenntnis zwei Richtungen in der Philosophie, die unvereinbar einander gegenüber standen. Der Naturalismus erkannte eine Eigengesetzlichkeit der Natur, die ihren Sinn in sich selbst trägt, und der Mensch war nur Gegenstand der Erkenntnis, solange er selbst ein Teil, — und zwar ein verschwindend kleiner Teil — dieser Natur blieb. Die Frage nach dem Sinn oder Zweck dieses Naturgeschehens, vom Menschenstandpunkt aus hineingetragen, erschien als Hybris, das Geschehen vollzog sich nach Kausalgesetzen, die jeder vermenschlichenden Verkleinerung enthoben sind.
Demgegenüber erkannte die idealistische Philosophie die Wirklichkeit, die Natur nur als die vordergründige Oberflächenerscheinung, hinter der die Welt der Wahrheit erst beginnt. Solange der Mensch nur in der Welt der Wirklichkeit bleibt, ist er Naturwesen, dem Tier zugeordnet. Aber erst seine sitt-

liche und schöpferische Freiheit befähigt ihn zur Erkenntnis seiner ethischen Verpflichtungen und ästhetischen Möglichkeiten, also zu seinen schöpferischen Freiheiten.
Dieser Gegensatz zwischen naturalistischer und idealistischer Philosophie geht schon durch das Altertum, wo Demokrit und die Epikuräer auf der naturalistischen Seite den „Idealisten" Plato, Aristoteles und der Stoa entgegenstehen. Im Mittelalter verband sich das transzendente Christentum selbstverständlich mit der ihr wesensgemäßen idealistischen Auffassung des Aristoteles. Die Renaissance als Gegenbewegung gegen das Mittelalter schlug wieder, begleitet von der Heraufkunft der Naturwissenschaften, zur naturalistischen Philosophie um, bis sie im Materialismus seit dem 18. Jahrhundert — damals besonders in der französischen Philosophie von La Mettrie bis Voltaire — eine naturalistische Überbetonung erlangte.
Zu dieser Gegenüberstellung treten andere Begriffswelten, die sich der naturalistischen und idealistischen Philosophie jeweils zuordnen, wenn sie sich auch nicht mit der einen oder der anderen identifizieren lassen: Empirismus und Rationalismus. Hier geht es um die Frage des Ausgangspunktes und der Methode zur geistigen Durchdringung der Welt. Steht die Erfahrung am Beginn oder der ordnende Verstand, oder ist die Ratio, die Vernunft an die zu erkennende Welt gebunden und in ihr begrenzt, oder kann die Vernunft über die Wirklichkeit hinaus zur Wahrheit durchstoßen kraft ihrer Autonomie?
Bis zu Kant standen sich naturalistische und idealistische Philosophie, empirisch-induktives und rational-deduktives Denken unvereinbar gegenüber, und es blieb nur ein entweder-oder. Von seiner „kritischen" Warte aus jedoch gewann Kant einen Standpunkt, der ihn über die feindlichen Lager erhob und ihm die Kraft gab, die bisher unvereinbaren Gegensätze in ein polares Verhältnis zu zwingen, beide Pole, den naturalistischen und den idealistischen, in eine fruchtbare Spannung zueinander zu bringen. Sein Durchbruch nach beiden Seiten dieses revolutionär Neue im philosophischen Denken, war

für ihn selbst eine „kopernikanische Tat"; dieser Umsturz, besser gesagt diese Befreiung aus dem Zwiespalt, sollte auch wirklich die Tat des Kopernikus vom Menschen her vollenden im aufgeklärten Weltbild.

Hatte Kopernikus die Sonne in den Mittelpunkt des Weltgeschehens gestellt, so ordnet Kant die Natur von der zentralen Erkenntniskraft des Menschen her. Hatten bisher Natur und Geist statisch und unvereinbar einander gegenüber gestanden und entweder der eine oder der andere den Primat, die alleinige Herrschaft über den Gegner gefordert, so wird daraus jetzt die dynamische Polarität, die erst die Möglichkeit einer harmonischen, gegenseitigen Durchdringung in sich schließt. Die Natur ist bedingt durch die Art, wie wir sie erkennen, wie umgekehrt die Erkenntnisfähigkeit des Menschen bedingt ist durch die Art der zu erkennenden Welt. Die Natur erscheint uns erst als Kosmos durch die ordnenden Kräfte des sie erkennenden Verstandes.

Die „Empfindungen", die Sinneseindrücke, werden erst in uns zum Kosmos der Natur geordnet. Hier liegt jeder Schöpfungsprozeß im Keim beschlossen. Erst, wenn die Gesetze erkannt sind — und das kann nur der erkennende und ordnende Verstand —, ist Freiheit der Schöpfung möglich. Beethovens Wort über die „Pastorale" erhält hier seine tiefste Erklärung: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei." Abmalen der Sinneseindrücke, das wäre naturalistisches Überwältigtsein und Nachgeben, — der Weg, den der Impressionismus von dieser „Pastorale" aus, die er ungerechtfertigt als Ausgangspunkt nahm, bis zu Debussy gegangen ist. Beethoven aber sagt: *„Ausdruck der Empfindung"*; die Empfindung muß erst aufgefangen und zurückgeworfen werden. Das geschieht im Menschen selbst, im schöpferischen Geist. Dieser hält die Welt in ihren großen Gegensätzen aus, vereint sie und schafft in diesem Schöpfungsanruf das Kunstwerk. Im Augenblick, da die bestürmende Frage zur befreienden Antwort umgeschaffen wird, geschieht die Schöpfung. Die Welt, die uns in ihren Antinomien, in ihrer Ungeordnetheit und bunten Willkür befällt, wird zum Kosmos umgeschaffen durch die Erkenntniskraft des

Menschen, der ihr sittlich antwortet mit seinem Verhalten und sie ästhetisch deutet mit seinem Werk.
Überall begegnet der Mensch den Gegensätzlichkeiten, den Antinomien. Er selbst ist ja die letzte Antinomie zur Welt. Nun gilt es zuerst, den Menschen zu erkennen und die Grenzen seiner Erkenntnis abzustecken. Erst wenn der Kosmos in der eigenen Brust erkannt ist, kann von diesem ersten Kosmos aus das Dickicht der Natur entwirrt und geordnet werden. Das geschieht über drei Stufen: die erkennende, die handelnde und die urteilende Vernunft, die Erkenntnistheorie, die Ethik und die Ästhetik.
Die Erkenntnistheorie bleibt immer an die Möglichkeit der Wahrnehmung gebunden. Die Ethik aber geht darüber hinaus, denn ich handle nicht nur gut, wenn und weil ich das Gute als solches erkannt habe, sondern aus dem kategorischen Imperativ heraus, der mir befiehlt, das Gute zu wollen, auch dort noch, wo ich es nicht mehr kritisch (das heißt unterscheidend) zu erkennen vermag. Dahinter beginnt das Reich der ästhetischen Schöpfung. Und hier macht es das Wesen des Schönen überhaupt aus, daß es die großen Antinomien, in die der Mensch als Naturwesen gestellt ist, in der schöpferischen Tat, im Werk des Genies aufheben kann und muß.

Dieser von Kant abstrahierte schöpferische Vorgang der Rettung und Bewahrung des Menschen in den Antinomien der ihn umgebenden Welt, hat er nicht sein Gleichnis zur selben Zeit in der Musik? Jedes Geschehen in der Sonatenform, die sich aufbaut auf der Gegensätzlichkeit der Themen, der Gegensätze innerhalb der Sätze wie zwischen den Sätzen überhaupt, vollzieht sich als Gleichnis des Ringens aus diesen Antinomien, und jedes Quartett, jede Sonate und Symphonie vollzieht symbolisch dieses Schicksal des Menschen in der Welt.

Schau des Ur-Blattes

Jede Zeit hat mehr Gemeinsamkeiten, als die Zeitgenossen im Widerstreit der sie bestürmenden vordergründigen „Antinomien“ zu erkennen vermögen. Zu Kants kopernikanischer Tat

der Einordnung der bislang gegenüberstehenden naturalistischen und idealistischen Welterkenntnis unter seine kritische Philosophie tritt im selben Jahr 1790, in dem er mit der „Kritik der Urteilskraft" sein kritisches System vollendet, Goethe mit seiner Metamorphosenlehre.

Aber, als ihn diese Wesensschau 1788 in Sizilien überfiel, war sie nur eine Erscheinungsart seiner „geprägten Form", die schon früher im Fragment „Die Natur" sich ebenso angekündigt hatte, wie sie später bis zur „Farbenlehre" immer nur neue Gestalten des „All - einigen Urphänomens" annahm. Dieser Gedanke der Metamorphose erkennt hinter allem Wechsel der vordergründigen Erscheinungen eine bestehende Ur-Form. Alle Pflanzen sind Variationen, Entfaltungen aus dem Ur-Blatt. Die Vorstellung der Metamorphose aus dem Ur-Blatt ist der Gegensatz zum Gedanken der immer gleichbleibenden Wiederholung dieser Grundform, er ist das Prinzip des lebenden Fortwirkens innerhalb der Grenzen der Urform, er bewahrt die Erscheinungswelt vor dem Erstarren in der Wiederholung und rettet die bunte Vielfalt des Lebens vor der Uni-Form.

Goethe sieht nicht diese Vielfalt der Erscheinungen, sondern er schaut durch sie hindurch ihr gemeinsames „Ur-Phänomen", ihr „Muster", den „Typus", das „Ur-Bild", die „geprägte Form, die lebend sich entwickelt". Für ihn fließt „im Unendlichen dasselbe in ewiger Wiederholung", in ewiger Variation. Die Variation als Kunstgattung erhebt sich zur gleichen Zeit, als Goethe für seinen Gedanken der Metamorphose alle Begriffe und dichterischen Bilder als Sprachsymbole dieser zentralen Idee seiner Weltschau prägt, — und Beethoven schafft über ein Drittel seiner Werke im Stil von Variationen.

Goethes Ur-Blatt ist nun keinesfalls ein prähistorisches Ereignis, das sich im Lauf der Entwicklung der organischen Welt zu dieser und jener Pflanze entwickelt hätte. Sein Ur-Blatt ist vielmehr die Ur-Form, die dann in die jeweiligen Gestalten drängt; sie ist in jeder Pflanze als Gesetz zu Gestalt und Wille zugleich verborgen. Und wie es eine Metamorphose der Pflanzen für ihn gibt, so suchte er auch eine Metamorphose der Tiere zu erkennen. Die Form der Knochen etwa, aber auch

deren Kompositionsform dann bestimmt den „Typus“ wie auch seine in die Erscheinung tretende individuelle Gestalt. Aber erst in dieser lebensträchtigen Form ist sowohl das die Gattung bewahrende Prinzip wie auch die Möglichkeit der individuellen Variation beschlossen. Ohne das typologische Muster der Anordnung der Knochen beim Menschen gäbe es die Gattung Mensch nicht, ohne die Variationsfähigkeit innerhalb der „geprägten Form“ aber hätte es ebensowenig einen Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, C. D. Friedrich, Kant, Goethe, Schiller, Kleist, Humboldt zur gleichen Zeit gegeben.

Das Ur-Blatt ist für Goethe, wie schon gesagt, kein prähistorisch angenommenes Entwicklungsphänomen, sondern es wirkt noch in jeder gegenwärtigen Pflanze als formende Kraft der gleichermaßen gattungsgebundenen wie auch persönlichkeitsfreien Sondergestalt, die uns als reales Wesen dann in ihrer Gesetzmäßigkeit und Schönheit entzückt und gleichzeitig zur Schau der einbeschlossenen Urgestalt, der Form begeistert.

In jeder Erscheinung erlebt Goethe so die Entfaltung der Gestalt aus ihrer einbeschlossenen Form heraus. „Wenn ich eine entstandene Sache vor mir sehe, nach der Entstehung frage und den Gang zurückmesse, so weit ich ihn verfolgen kann, so werde ich eine Reihe von Stufen gewahr, die ich zwar nicht nebeneinander sehen kann, sondern mir in der Erinnerung zu einem gewissen idealen Ganzen vergegenwärtigen muß.“

Im Jahr 1794 hat Goethe die schicksalhafte Begegnung mit Schiller, die er als „glückliches Ereignis“ beschreibt. Beide finden sich in der Ablehnung der analytischen Methode der Naturwissenschaft, die tote Fakten untersucht, und stellen dagegen die Auffassung, sie „wirkend und lebendig, aus dem Ganzen in die Teile strebend, darzustellen.“ Die analytische Methode sucht die Teile als die Aufbauelemente, sie will zu ihnen vordringen, um von dort aus das Zusammensetzspiel, das sie dem Schöpfer beim Aufbau seiner Welt glaubt abgeguckt zu haben, selbst wiederholen zu können. Für Goethe und Schiller aber ist die Form *vor* den Teilen; in der Gestalt er-

„schöpft“ sich der gestaltende Formwille. Bis dahin gehen Goethe und Schiller gemeinsam; dann wird für Schiller diese Urgestalt zu einer Kantischen Idee, verliert sich also ins Unsichtbare, für Goethe aber ein dynamisches Offenbarwerden durch den sichtbaren Gegenstand hindurch.

Dieses Begreifen der Welt als Weg von der Erscheinung zur Schau ihres Wesens umreißt Goethe später in den Eingangsworten zur „Witterungslehre“ (1825): „Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, läßt sich niemals von uns direkt erkennen, wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen; wir werden es gewahr als unbegreifliches Leben und können dem Wunsch nicht entsagen, es dennoch zu begreifen.“

Daß Goethe seine Metamorphosenlehre als ein allgemein geistiges Prinzip ansah, das weit über den botanischen Bereich hinausgreift, beweist sein Begleitbrief an Zelter vom 14. Oktober 1816, den er dem Neudruck dieser Schrift beilegt: „Wenn Du das Werklein in ruhiger Zeit wieder liesest, so nimm es nur symbolisch und denke Dir immer dabei irgendein anders Lebendiges, was sich aus sich selbst fortschreitend entwickelt.“ Hätte er sie in ihren großen Formen begriffen, er hätte vielleicht seinem Freund, dem Musiker gesagt: denk dabei an Beethovens Symphonien.

Diese Schau der Natur ist für Goethe kein Ergebnis aus einer eigenen langsam und sorgsam gefolgerten geistigen Entwicklungsreihe, wie es die Zitate vermuten lassen könnten, sondern sie ist selbst schon Bild einer „Entfaltung aus dem Urblatt.“

Bereits die Metamorphosenlehre von 1790 enthält die wesentlichen Grundgedanken, so auch die Ausweitung zur allgemeinen Idee der „fortschreitenden Metamorphose“, „welche sich von den ersten Samenblättern bis zur letzten Ausbildung der Frucht immer stufenweise wirksam bemerken läßt und durch Umwandlung einer Gestalt in die andere gleichsam wie auf einer geistigen Leiter zu jenem Gipfel der Natur, der Fortpflanzung durch zwei Geschlechter, hinaufsteigt“. Sein

Gedicht über die Metamorphose der Pflanzen klingt folgerichtig aus in die Verherrlichung der Liebe:

„... Die heilige Liebe
Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschaun
Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt."

Wo fände Goethes Forderung der Steigerung des Lebens eine reinere Antwort in der Welt der symbolischen Formen als in Beethovens ungeheueren „Steigerungen" seiner Symphonien? Hier ist in der Symbol-Form der Musik das gestaltet, was Goethe unter Steigerung versteht und ein andermal „Geistige Leiter" nennt.

Goethes Schau der Urphänomene vereinfacht die bunte Welt der Erscheinungen und enthüllt zugleich ihre letzten Verkettungen: „Alles ist einfacher, als man denken kann, zugleich verschränkter, als zu begreifen ist." Beethovens Symphonien sind das Einfachste, zugleich das Verschränkteste — sie sind die Musik gewordenen Urphänomene!

Lebenskrise als Neugeburt

Die Krise, die Beethoven vom dreißigsten Lebensjahr an durchmacht, ist in ihren Beweggründen und inneren Abläufen ebenso bekannt, wie sie in ihren Auswirkungen auf das Werk noch mancher Durchleuchtung bedarf. Eine Ausdeutung in dieser Hinsicht sei hier versucht. Die menschliche Katastrophe treibt zu ihrem Höhepunkt in den Stunden des 6. und 10. Oktober 1802, in denen er das „Heiligenstädter Testament" niederschreibt.

Wohlverstanden, er bannte dieses Leid, dieses Schicksal in W o r t e , nicht in Töne!

Der Unterschied ist so stark, daß man ihn bisher immer übergangen hat. Und doch ist es beinahe selbstverständlich. Denn, was bedeutete die körperliche Katastrophe für Beethovens bisheriges geistiges Leben? War er damit als Künstler, als Musiker vernichtet? Nein. Er wurde im Gegenteil aus der ge-

fährlichen vordergründigen und nachschaffenden Art des Virtuosen und Improvisators hinweggedrängt und auf sein eigentliches Wesen als urschaffender Musiker zurückgewiesen. Aber — und hier leuchtet die Frage in die Abgründe, warum konnte er dieses für ihn entscheidende Erlebnis nicht aus der ihm eigenen Kunst Gestalt werden lassen? Warum faßte er das „Heiligenstädter Testament“ in Worte und nicht in Töne? Wir wagen hier schon eine Antwort: Weil er für dieses Schicksal in seiner eigentlichen Kunst der Töne damals noch keine Form besaß, sondern erst in seiner Menschennot dann zur eigenen Form der Musik auch geprägt werden mußte. Das ist der Grund für das Heiligenstädter Testament in Worten, und das läßt, bei Beethovens sonst unbeholfenem Briefstil, dieses Wortdokument sich so hoch erheben, daß es zu den erhabensten Schöpfungen der deutschen Sprache überhaupt wird und gleichwertig an der Seite seiner höchsten Kompositionen treten kann.
Alle Kompositionen bis zu diesem Augenblick spiegeln die Einheit Beethovens mit seiner Zeit wieder, nicht den Auseinanderfall mit ihr. Sie zeigen ihn nur im Widerspiel mit den herrschenden großen Vorbildern. Einzig die „Pathétique“ aus dem Jahre 1798 steht schon wie ein erratischer Block zwischen den sie zeitlich umgebenden Werken, dem C-Dur-Klavierkonzert, der Umarbeitung des B-Dur-Konzertes und der C-Dur-Symphonie. Gerade die „Pathétique“ beweist in ihrem formalen Aufbau, daß Beethoven in seine Lebenskrise ging als vorgeprägte Form, die sich in diesem Schicksal dann erst lebend voll entwickelte. Aber alle anderen Werke, — es seien nur die „berühmten“ herausgehoben wie das c-moll-Klavierkonzert, das Es-Dur-Septett (beide 1800), die As-Dur-Sonate op. 26 und die „Mondscheinsonate“ aus dem Folgejahr, dann die D-Dur-Symphonie und die beiden Violin-Romanzen aus dem entscheidenden Jahr 1802 — zeigen, wie sich Beethoven innerhalb seiner Zeit, aber immer noch im Einklang mit ihr, zu ihrem großen Gefährten ausbildet. Bis dahin ist er der Künstler, der sie erfüllt und bereichert, der überragende Meister; er geht in der Zeit auf, er ist in den Formen der Sonate, des

Quartetts und der Symphonie die durch den zeitlichen Weitergang und die charakterliche Sonderart ermöglichte Ausweitung von Haydn und Mozart.
Diese beiden hatten die Natur erlebt und den Menschen im Genuß dieses Einseins mit der Natur gefeiert. Daß dies trotz allem ein dualistisches Ich-Du-Verhältnis war, liegt in der Anschauung vom Menschen in seiner Spannung, seiner Herauslösung aus der übrigen Natur beschlossen und fand seinen formalen Ausdruck in der Antithetik der Sonatenform, die Beethoven von seinen großen Vorgängern übernehmen konnte. Die „Pathétique" gibt in diesem Zusammenhang vielleicht besser als jede biographische Notiz einen Hinweis darauf, wann Beethoven die ersten Bedrohungen seines Gehörs und damit seines künstlerischen Schicksals empfunden haben mag. Der Brief an Wegeler aus dem Jahre 1801, worin er schreibt, „mein Gehör ist seit *drei Jahren* immer schwächer geworden", belegt diese These bald auf den Tag genau, denn die Pathétique entsteht im Jahre 1798.
Bis zum „Heiligenstädter Testament" konnte Beethoven die Welt Haydns und Mozarts als ihm verwandt erkennen und erfüllen. Diese Verwandtschaft ist in dem allen drei Komponisten als gleiche Aufgabe gestellten Zeitstil begründet. Ihr jeweiliges Eigengepräge innerhalb dieses Zeitstils ist durch ihre räumliche Herkunft und die Zugehörigkeit zu drei verschiedenen Generationen bedingt; es ist der räumliche Unterschied zwischen Eisenstadt-Augsburg/Salzburg und Bonn, sowie die zeitliche Spanne von 1732—1756—1770. So lange ist Mozart die klassische Mitte. Daß er darüber hinaus die absolute Überhöhung ist, liegt in seinem phänomenalen Sonderfall beschlossen. Auch Haydn kommt zu den Grenzen der Musik, der Welt, — aber vom Diesseits aus — in manchem Adagio, besonders in der Versunkenheit der letzten Quartette. Dort berührte er sich mit Beethoven, der aber diesen Weg aus ganz anderen Gründen her gehen muß, nachdem er aus der Einheit mit der Welt gestoßen war und nun von draußen her zu dieser letzten Grenze zurückfinden mußte im Allegretto der A-Dur-Symphonie, im Adagio der Neunten und in den

letzten Quartetten, überhaupt von der „Eroica“ ab in allen Werken.
Aber bis zu diesem Schicksalsaugenblick sagt er, etwa in der Ersten und Zweiten Symphonie, im Grunde genommen Haydn und Mozart und ihr Weltgefühl in seiner Sprache aus; bis dahin ist er noch mit ihnen auf dem gleichen Weg. Sie können noch dieses und jenes Gefühl, das sie im Erleben der Welt, im Innewerden der Lust und des Schmerzes an ihr befällt, in Tönen wiederholen und die Gegensätzlichkeit, die Spannungsweite der Gefühle durch die Gegensätzlichkeit der Thematik ausdrücken, umgreifen und erfüllen. Beethoven tritt in seiner ersten Symphonie mit jenen charakteristischen Vorhalten in das Reich der Symphonie ein, sie werden im eigentlichen Sinn zu „Vorbehalten“, die ihren Schöpfer schon als tieferen Frager gegen die „unschuldigen“ Sager Haydn und Mozart erscheinen lassen; in Schillers Begriffen: die Naiven gegenüber dem Sentimentalischen.
Im Adagio von Beethovens Zweiter Symphonie erkannten sich die Wiener wieder; dieser Satz befestigte seinen Ruhm in seiner Umgebung, so sehr die ganze Symphonie seine Zeitgenossen befremdet hatte bei der Uraufführung. Der Weg der eigentlichen Wiener Symphonie führt folgerichtig von Haydn, Mozart über dieses Adagio zu Schubert. Beethoven hatte in seiner Zeit und in seinem Raum den Gipfel erreicht. Jetzt wäre nur noch eine immerwährende Gratwanderung möglich gewesen.
In diesem Augenblick stürzt ihn das Schicksal in die tiefsten Schächte, drängt ihn an den Rand des Selbstmords. Die große Antinomie seines Lebens, jetzt noch als Widersinn begriffen, überfällt ihn. Ihm, dem Musiker, wird sein vornehmstes Organ, das Gehör, zerstört. „... es fehlte wenig, und ich endete selbst mein Leben.“ Aber schon erklingt die Polarität aus der Antinomie, und der nächste Satz „des Heiligenstädter Testaments“ lautet folgerichtig: „Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück.“ Das ist genau Kants Anschauung vom Wesen der Kunst, der ästhetischen Schöpfung, die über die qualvoll erkannte Welt der Antinomien, über dem ethischen Bestehenmüssen ihrer

Zerrissenheiten, darein das menschliche Herz fällt, nur eine Möglichkeit der Überwindung, der Versöhnung erkennt: die Welt der Kunst, das schöpferische Vermögen im Reich der ästhetischen Werte.
Es ist gewiß kein Zufall, daß in dieser wohl abgründigsten Stelle des „Heiligenstädter Testaments“, wo Beethoven seinen Gedanken an den Selbstmord bekennt, er sich an die Welterkenntnis Kants formal und inhaltlich klammert. Dessen „Kritik der reinen Vernunft“ befindet sich in Beethovens spärlichem Nachlaß, die ethischen Kerngedanken der „Praktischen Vernunft“ sind für ihn Grundideen seiner eigenen Lebensführung; die Art, wie er sein Schicksal meisterte, war so angelegt, daß „die Maxime seiner Handlungen als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten konnte“.

Durchbruch zur eigenen Form

„Stirb und Werde“ — Goethes tiefste Weisheit, sie kann über Beethovens eigentlichem Schöpfungsaugenblick geschrieben werden wie kaum über den Durchbruch eines anderen Künstlers zu sich selbst. Beethoven war den Weg seiner Zeitgenossen nachgegangen. Die objektive Welt des Mittelalters war versunken, nachdem die Reformation ihr noch einmal eine Verlebendigung ermöglicht und Bach sie in der Musik ausgesagt und erschöpft hatte. Bach war in völliger Vereinsamung gestorben. In einer nur den Mystikern vergleichbaren „Abgeschiedenheit“ hatte er sein Werk be„wahrt“ in des Wortes eigentlichstem Sinn, er hatte es in die ewige Wahrheit gerettet. Doch seine Orgel in der Thomaskirche umbrandete schon ein neues Lebensgefühl, gegen das er sich in heiligem Trotz wehrte und verschloß. Seine „Kunst der Fuge“ wurde ein objektives Spiel der letzten Abstraktionen von nicht mehr erfühlten, sondern „erdachten“ Formen, die ihre lebenenthobenen Gesetze aus sich selbst vollzogen. „Erdacht“ ist hier in jenem Sinn zu verstehen, wie ihn Klopstock zur gleichen Zeit erfüllte, als er vom Künstler verlangte, daß er den Gedanken

der Schöpfung „noch einmal denken“ solle, also kein rationalistisches Erklügeln, sondern gefühlsgeborenes Erdenken, aber objektiviert. Mit der Gewalt der den Staudamm durchbrechenden Wasser strömte nach Bach das volle, subjektive Lebensgefühl in die Musik ein, das Lebensgefühl, das sich nach Gluck in naiver Hingegebenheit und Verschwendung an die unmittelbare Natur berauscht. Das beim späten Bach in großen, objektiven Ordnungen bewahrte Individuum, also auch die es wiederspiegelnde musikalische Individualität des einzelnen Fugenthemas, fühlt sich nun im subjektivsten Gegenüberstehn an die Natur ausgeliefert. Es ist als symbolischer Hinweis zu erkennen, daß der Sohn des Thomaskantors und Konzertmeister des Preußenkönigs Philipp Emanuel Bach die Form der Sonate prägte, in die das neue, überströmende Lebensgefühl gefaßt werden konnte. So wirkte das Wissen um Werk und Maß, das Bach gesammelt hatte, als körperliches und geistiges Erbe in die neue Zeit. Haydn und Mozart hatten diese Natur erlebt in Qual und Lust, in Moll und Dur, hatten in ihrem antinomischen Verhältnis zu ihr die Spannungen gewonnen sowohl zu ihrem schöpferischen Werk an sich als auch zur Darstellung dieses nachzubildenden Naturgefühls in den einzelnen Sonaten — Symphonien — Quartetten — Opern — Oratorien. Und Beethoven ging bis dahin mit ihnen im gleichen, wenn auch stärkeren Schritt in der Darstellung seines unmittelbar nachbildenden Naturgefühls. Das hat mit Impressionismus nichts zu tun, der sich unberechtigt von seiner „Pastorale“ herleitete.

Haydn und Mozart konnten noch das Gefühl selbst darstellen, wie es in seinen Gegensätzlichkeiten die Welt erfüllt und umgreift. Beethoven aber wurde das akustische Erscheinungsbild verwehrt, und in diesem Augenblick beginnt der eigentliche Beethoven, beginnt sein *Durchbruch von der Nachbildung* zum naiven und sentimentalisch ersehnten *Urbild,* von der *Einzelgestalt zur Urgestalt.* Nicht mehr das auf diesen und jenen Anruf antwortende Gefühl, sondern das *Urgefühl,* nicht mehr die Einzelerscheinung, sondern das *Ur-Phänomen* wird jetzt seine künstlerische „Not-Wendigkeit“. Und dieses dem

visuell begabten Goethe in ewiger Metamorphose des Ur-Blatts erschienene geheime Gesetz wird nun für Beethoven das in ewiger Variation sich aussagende Ur-Gefühl.

Das ist die not-wendige Abkehr Beethovens von seinem bisherigen Weg. In dieser Not liegt aber auch der Keim beschlossen sowohl für die sich nun ausbildende Beethovensche Thematik und ihre Art der Durchführung als auch seiner von da aus neu geprägten Form der Gestalten als Sonate, Quartett oder Symphonie.

Der erste Brief nach dem „Heiligenstädter Testament", in der folgenden Woche schon geschrieben (18. Oktober 1802 an Breitkopf und Härtel), enthält eine jener so seltenen Stellen, in denen sich Beethoven über sein Schaffen äußert. „Ich höre es sonst nur von anderen sagen, wenn ich neue Ideen habe, indem ich es selbst niemals weiß; aber diesmal muß ich Sie selbst versichern, daß die Manier in beiden Werken ganz neu von mir ist". Und dann, in der bewußten Hinwendung zu dieser „neuen Manier", steht in der Zeit, als er 1803 an der Eroica arbeitet, der entscheidende Satz:

„Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen."

Das Unbewußte ist ihm in Anruf seines Schicksals bewußt geworden. Und damit ist das Schicksal überwunden; es hat ihn nicht zerbrochen, nicht in den Dämmer der Verzweiflung gestürzt, sondern erweckt und zu sich selbst geführt.

Das Heiligenstädter Testament steht nicht am Ausbruch einer Krise, sondern ist ihr Abschluß, das Dokument ihrer Überwindung!

Beethoven ging nicht, obwohl er wie wenige das Werk des Thomaskantors kannte, und obwohl er ihm aus gleichem Schicksal nahegelegen hätte, den Weg zu Bach zurück. Das tat erst die Zeit als Ganzes, nachdem sie alle Möglichkeiten, die Beethoven in seiner eigenen Durchdringung der Musik ihr eröffnet hatte, drei Generationen später. Beethoven schuf den geistigen Raum für diese drei Generationen nicht nur deutscher, sondern europäischer Musik. Drei Generationen hatten zu tun, den von Philipp Emanuel Bach geformten, von Haydn-Mozart bereits vollendeten Typus der Sonate als Form

zu erfüllen. Und das konnten sie nur, weil Beethoven über die Typen hinaus zum Ur-Typus, zum „Arche-Typus" hindurch drang, von dem aus ein neuer und weiterer „Beginn" möglich wurde.
Wie sieht dieser Beethovensche Arche-Typus aus? Die Ur-Form, das Ur-Blatt hat dadurch, daß es die Kraft zu allen Möglichkeiten der Entfaltung noch in sich trägt, noch keine Einzelausformung. Je größer das Potential, desto kleiner die schon erreichte Ausformung. Im Bild der Pflanzen: der Keim ist „primitiv" im Verhältnis zum Blütenblatt. Das Ur-Blatt hat alle Möglichkeiten, aber noch keine Ausformung einer Notwendigkeit.
Bei Mozart und Haydn drängt sich die Vorstellung auf, als bildeten sie die Blätter und Blüten der entfalteten Blume, als malten sie die Züge des erwachsenen Menschen. Bei Beethoven aber erschauen wir das Geschehen vom Aufbruch des Pflanzenkeims in der Erde bis zur Entfaltung in Blüte und Frucht, erleben wir nicht etwa diesen oder jenen Menschen, sondern den Mensch an sich vom Augenblick der Zeugung bis zum Tod, nicht diese oder jene Individualität, aber das Schicksal des Menschen überhaupt in seiner Not und Erfüllung.
Beethoven bedeutet für viele Musiker einen Rückschritt, eine Vereinfachung. Das ist ein schiefer, irreführender Ausdruck. Beethoven ist eben die Hinführung auf die musikalischen Ur-Phänomene. Jede Tonart hat bei ihm einen ganz bestimmten Ausdruckswert. Diese Charakteristik der Tonarten, bei Bachs „Wohltemperierten Klavier" eine Fülle errechenbarer und eben „zu erfüllender" Möglichkeiten, wird bei Beethoven bewußter Eigenwert, Charakteristikum innerhalb der Notwendigkeit des einzelnen Ur-Phänomens in seiner Erscheinungsweise. Der Mensch und seine Gefühlswelt wird jetzt auf das Tonartengefühl zugeordnet. Schicksalsdrohung ist bei ihm immer c-moll (Pathétique, op. 111 und Fünfte Symphonie), erlittenes Leid f-moll (Appassionata, Egmont-Ouvertüre); und wenn die Liebe dieses Leid versöhnt, dann singt sie sich in As-Dur. Es ging bei Beethoven soweit, daß er sagen konnte: „Goethe erschien mir immer erhaben, groß, immer D-Dur."

Die „Missa Solemnis", der Schlußchor der „Neunten", aber schon das Antwortthema im Adagio dieser Symphonie stehen in D-Dur. Daß der Sieg über die Not sich im C-Dur verklärt, vergißt man nie mehr nach dem Schlußsatz der c-moll-Symphonie der Arietta von op. 111 oder der Egmont-Ouvertüre. Und Beethoven selbst erscheint uns in seinem Kampf, in dem er alle Schicksale von f-moll bis cis-moll von Des-Dur bis Cis-Dur durchleidet, in Es-Dur, in seiner heroischen Tonart schlechthin.

Zu diesem, von Beethoven auf diese Weise herausgehobenen und vertieften Gefühlswerten der Tonarten tritt als zweites Phänomen die Konzeption aller musikalischen Gedanken, aller Themen aus einem Grundgedanken; — bildlich gesprochen: alle Themen, etwa der Eroica, sind Entfaltungen aus dem Ur-Blatt, aus dem zu Beginn uns zweimal überfallenden Es-Dur-Akkord. Wie dies sich im einzelnen musikalisch vollzieht, muß den Gestaltanalysen der Symphonien vorbehalten bleiben. Hier geht es um die neue Form der Beethovenschen Symphonie an sich und um ihre Sonderart gegenüber dem Formtypus von Haydn-Mozart.

Bis zur Eroica wurde die Wiener klassische Symphonie durch einen langsamen Vor-Satz eingeleitet. Dieses Adagio hatte die Stimmung vorzubereiten, in der die eigentliche Symphonie dann ihr Spiel der Aufhebung der Gegensätze, ihr Widerspiel der Themen und deren figürliche Abwandlung nach den Gesetzen von Exposition — Durchführung — Reprise vollziehen konnte. Bei Beethoven fällt dies weg. Die beiden Es-Dur-Schläge zu Beginn der Eroica, — das sind keine Einleitungen im althergebrachten Sinn, sondern sie sind das Ur-Blatt, noch im Keim, noch geschlossen, und alle Themen der Symphonie sind nichts anderes als die Entfaltungen aus diesem Ur-Blatt. Man halte für einen Augenblick nur die Es-Dur-Akkorde der Zauberflöten-Ouvertüre dagegen, besser als jedes erläuternde Wort den Gegensatz zwischen bisheriger „Einleitung" und diesem neuartigen „Beginn" der Entfaltung des Ur-Phänomens in Beethovens Sinn sich klarzumachen. Wie eng, wie organisch das gesamte Themenmaterial bei Beethoven zu-

sammengehört, kann nur der begreifen, der diesen Gedanken der Entfaltung aus dem Ur-Blatt in die Form der Symphonie überträgt.
Noch unmittelbarer überfällt das Thema der „Fünften" den Hörer und reißt ihn vom ersten Augenblick in das musikalische Geschehen hinein. War es bei der Eroica noch das Ur-Blatt, der volle, durch das ganze Orchester durchgehaltene Es-Dur-Akkord, der sich dann in der ersten Erscheinung der Entfaltung dieses Ur-Blattes durch die volle Oktave entwikkelt, so ist es bei der „Fünften" nur noch der Fall durch die Terz. Selbst die Tonart liegt noch nicht fest, sie muß erst in den ersten acht Takten gefunden werden!
So vorbereitet, wird niemand mehr das einleitende Adagio der „Siebten" als eine, die Stimmung vorbereitende „kleine Ouvertüre" anhören. Es ist der A-Dur-Akkord, der in allen Sätzen und allen Themen dann organisch und orgiastisch ausfließen wird in die Vielgestalt seiner im Keim schon angelegten Möglichkeiten. Das Sforzato auf dem ersten Taktteil dieser Symphonie reißt den Hörer ebenso unmittelbar in das Geschehen wie die Es-Dur-Schläge der Eroica oder der abrupte Überfall des Ur-Motivs in der „Fünften" es tun; — das ist niemals langsame und behutsame Vorbereitung einer Stimmung, kein einstimmendes Heranführen an einen Genuß oder in ein Spiel, sondern ein Hineingerissenwerden in ein Schicksal, eine Geburt.
Geburt, Zusammenwehen aus dem Chaos, Vernichtung und Auferstehen, „Stirb und Werde" — dieser Schöpfungsaugenblick durchweht die hohlen Quinten des Beginns der d-moll Symphonie. Eroica und „Siebte" zeigen den vollen Akkord, die „Fünfte" wenigstens den Terzenfall — (und die Terz entscheidet je nachdem, ob sie groß oder klein, das Dur oder moll). Die Quinte schließt noch beide Möglichkeiten in sich. Alles ist ungewiß, — das Thema, der Fall durch die Quinten, dazu kommt noch der Beginn aus der Subdominante. Das ist die letzte Stufe vor dem Ur-Blatt.
So werden diese vier Symphonien, — und diese seien wiederum nur als die großen Repräsentanten des Beethovenschen

Schaffens überhaupt genommen, — zu Entfaltungen aus dem Ur-Blatt, das jeweils als Es-Dur- und A-Dur-Akkord in die hörbare Erscheinung tritt, die aber in der „Fünften" und „Neunten" den Entfaltungen des c-moll und des d-moll-Akkordes noch einen Schritt davor beginnen.
Der Durchbruch Beethovens zu dieser nur ihm eigenen Art der „Entfaltung aus dem Ur-Blatt" fällt mit der Überwindung der Lebenskrise im Heiligenstädter Testament 1802 zusammen und endet in der Begegnung mit jenem Mann, der 1790 in seiner „Metamorphose der Pflanzen" dieses allgemeine Schöpfungsgesetz erschaut hatte. Im gleichen Jahr 1812, als Beethoven und Goethe in Teplitz zusammentrafen, wurden die 7. und 8. Symphonie vollendet.
Die Menschen Goethe und Beethoven mußten wieder auseinandertreten, im Gegensatz zu Schiller und Goethe, die am 14. Juli 1794 den Kairos ihrer inneren Begegnung feierten. Vielleicht waren Schiller und Goethe selbst noch genügend antinomisch, so daß sie die Spannungen für die Gegensätzlichkeit ihrer Themen bewahrten. Beethoven und Goethe aber waren, was das Formprinzip ihrer künstlerischen Gestaltungsweise angeht, zu nahe aneinander gerückt, als daß noch eine fruchtbare Spannung hätte entstehen können. Sie selbst erkannten ihre große Einheit kaum. So trennten sie sich über den Vordergründen. Goethe mußte sich vor Beethoven verschließen, als er erkannte, daß in dem Musiker das Chaos, die Leidenschaften noch wühlten, die er mühsam in sich zum Kosmos geordnet hatte. Es war die gleiche innere Notwehr gegen die in ihm selbst wieder gefährlich zum Ausbruch drängenden Dämonen, die er schon bei der Begegnung mit Kleist hatte abwehren müssen.
Beethoven und Goethe begriffen sich in diesem Augenblick nicht. Und damit taten sie nichts anderes, als ihre Zeit ganz allgemein es auch tat. Die „Musikalische Zeitung", das maßgebende Blatt der Zeit, lehnte die „Eroica" rundweg ab. Bis zur Antinomienlehre — auch so weit sie in der Musik Gestalt wurde — konnte sie innerlich mitgehen. Aber den Gedanken der Metamorphose allen Seins aus letzten, urhaften Formen,

— das begriff sie noch nicht. Es darf dies aber kaum mehr Wunder nehmen, wenn der Seher dieser Weltschau und ihr Künder in der Kunst der Musik über der vordergründigen Verschiedenheit ihrer Erscheinungen die hintergründige Einheit ihrer Wesen nicht zu erkennen vermochten.
So ging jeder in seine schöpferische Einsamkeit zurück. Goethe war wohl nicht musikalisch genug, um seinen nächsten Bruder im Geist in dessen Kunst zu begreifen. Beethoven aber beweist mit seiner Musik, daß die schöpferischen Menschen einer Zeit in tieferen Zusammenhängen stehen, als ihnen wohl selbst bewußt wird. Es ist nebensächlich und eine zweitrangige philologlische Streitfrage, ob er Goethes Metamorphosenlehre wissentlich übernommen hat. Er schöpfte eher aus dem gleichen Ur-Geist, der Goethe diese geniale Schau eingegeben hatte, und so kann nichts diese Fragen besser abschließen als Beethovens eigenes Wort: „Das Neue und Originelle gebiert sich von selbst, ohne daß man daran denkt."

2. GESTALT

Dritte Symphonie Es-Ur „Eroica" (1802/04).

Wie auch immer die „Vorbilder" geheißen haben mögen, die Beethoven zur Eroica angeregt haben, bleibt nebensächlich. Es erscheint geradezu symbolisch, daß er das Widmungsblatt an Napoleon bei der Nachricht von dessen Selbstkrönung zum Kaiser zerriß. Dieses Widmungsblatt trug noch beide Namen: Napoleon Buonaparte und Luigi van Beethoven. Geblieben ist im Sinnbezirk der Eroica wie der Kunst überhaupt nur der Name des Schöpfers. Alles andere war Beiwerk, das abfallen mußte.
Es geht um die Darstellung des heroischen Ur-Gefühls schlechthin. Für Beethoven heißt dies — Es-Dur.
Zu Beginn überfallen uns die beiden vom gesamten Orchester ausgeführten Es-Dur-Schläge. Das ist nun keine „Einleitung" mehr im hergebrachten Sinn der Wiener Klassischen Vor-Beethovenschen Symphonien; das ist keine Hinführung, keine

Vorbereitung, sondern das ist selbst der Beginn des Geschehens. Das ist das Ur-Blatt, — musikalisch gesagt, das Ur-Gefühl in seiner engsten Gestalt. Wir wissen von Skizzen, die vorhaltmäßig hinführen sollten, die aber wieder verworfen wurden. Jetzt ist es der geschlossene Es-Dur-Akkord, der uns unmittelbar in das Geschehen hineinreißt in den beiden ersten Takten:



Dieser geschlossene Akkord entfaltet sich sofort im dritten Takt zum ersten Thema. Dieses Thema ist nichts anderes als der ausgespielte Akkord, als das sich entfaltende Ur-Gefühl Es-Dur. Die Celli, das männlichste Streichinstrument, tragen vor,



von Beethoven genau phrasiert. Der klaren Unbekümmertheit des Anrufs antwortet eine Schicksalsverhaltenheit, die schon von aller Tragik umwittert ist. Und beides macht erst den heroischen Menschen aus.

Die Geigen leiten über zur Aufnahme des Themas durch Flöten, Klarinetten und Hörner; aber jetzt, nach seiner vollen Exposition durch die Celli, schließt das Thema ohne den tragischen Schluß in der Tonika Es. Immer bleibt bei allen Modulationen und Tonartwechseln dieses starke, eindeutige Thema.

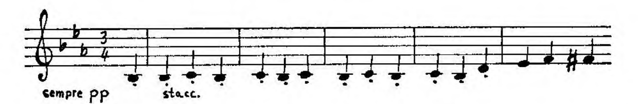
Im Grunde genommen sind alle Themen des ersten Satzes nichts anderes als Wiederholungen und Variationen, die selbst wieder nur die beiden antinomischen Komponenten des Grundthemas sind. Der ganze große erste Satz, der wegen seiner Länge wie wegen der Kühnheit seines Durchführungsteils, etwa des „falschen“ Hörnereinsatzes (pp auf der Höhe

der Durchführung) die Zeitgenossen so befremdete, der ihnen verworren, unklar und unübersichtlich erschien, erweist sich als eine folgerichtige und notwendige Entfaltung aus dem Ur-Blatt, und zwar in den einfachsten musikalischen Gedankengängen, die überhaupt vorstellbar sind.
Der Es-Dur-Akkord, zu Beginn zweimal exponiert, entfaltet sich zum Grundthema mit seinen beiden Komponenten, dem klaren, starken Schritt durch die Grundintervalle des Es-Dur-Akkordes und dem schicksalsträchtigen, alle Tragik bereits einhüllenden Abgesang.
Zweiter Satz: Marcia funebre. Adagio assai.
Das Kopfschütteln der Zeitgenossen und derer, die romantisch ein Werk nach Inhalten, nicht aber nach den Formen zu erkennen versuchen, hält noch bis heute an. Eine solche Interpretation muß ja mit dem Trauermarsch, der nun anhebt, den Helden sterben und unter seinen Klängen ihn begraben lassen. Das ist keine blasphemisch überspitzte Gedankenkonstruktion, sondern solche Fragen wurden schon Beethoven selbst entgegengehalten und sind bis heute nicht verstummt. Als ob nicht jeder heroische Mensch, jeder Schöpfer tausend Tode sterben muß, als ob nicht jedes neue Leben mit dem eigenen und dem Blut der Mitstreiter aufgewogen sein will. So ist die Totenklage zu verstehen, geistig und formal.
Die Geigen beginnen:



Das Thema ergreift. Wo ist der Zusammenhang mit dem Grundthema? G - c - es - c, das ist *die Umkehrung* von c - es - c - g. Und dies wiederum ist ja nur das folgerichtig in c-moll übertragene Grundthema es-g-es-b, also der erste Teil *des Hauptthemas aus dem ersten Satz.* Alles Weitere ist nur Ausspielen dieses Gedankens über acht Takte hin, von den Oboen dann wieder aufgenommen.
Das zweite Gesangsthema in antinomischer Versöhnung in Dur

gegen das klagende Moll gestellt, wiederholt immer die gleichen Figuren.
Der Mittelteil des Trauermarsches, gleichsam das Trio, hat die versöhnende Verklärung in C-Dur, das im Terz-Quint-Schritt den Mittelteil des Grundthemas variiert und seinen Abstieg in die Septime nachzeichnet.
Diese drei Themen des langsamen Satzes erweisen so ihre engste geistige Verwandtschaft mit den Themen des ersten Satzes.
Dritter Satz: Scherzo, Allegro vivace.
Aus der Trauer, der Begegnung mit dem Tod befreit die Hinwendung zum Leben. Das Tempo, eben Adagio assai, das nur einen Augenblick durch den Maggiore-Teil unterbrochen war, wird nun ins Gegenteil gestürzt: Allegro vivace. Über den Herzschlag hinaus, der noch unser Leben unterteilt und rhythmisch ordnet, aber auch über die bisher aus dem reinen Es-Dur-Akkord abgeleiteten Intervalle, die den Themen bis dahin das klare Profil gegeben hatten, wird das Geschehen in die Extreme gedrängt. Jetzt nur ein Huschen, ein Verwischen der Konturen, ein Fließen, semper pianissimo, das unvermittelt ins fortissimo (ff) überspringt:



Erst durch das ff geweckt, erscheint die Besinnung, der Fall durch den reinen Es-Dur-Akkord, aber in rhythmischer Verrückung:



Das Maß der Mitte gewinnt erst das Trio zurück, die Hörner, die wieder das Ur-Blatt, den reinen Es-Dur-Akkord variieren.
Finale: Allegro molto
Beethoven hätte die Worte über die Herabkunft des Prome-

theus auf die Erde gar nicht zu sagen brauchen, als er nach dem „poetischen Gedanken“ der Einleitung des Schlußsatzes gefragt wurde. Die Thematik verbindet ja diesen Schlußsatz mit seinem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“. Und deshalb darf hier auch poetisch ausgedeutet werden, daß sich für Beethoven der große Mensch erst im Schöpfertum erfüllt, getreu zu Kants Lehre, wonach wir die Qual der Welt ethisch bestehen und ästhetisch im Werk überwinden müssen. Die Eroica ist nichts anderes als die musikalische Gestalt dieses Gedankens.

Das erste Thema des Finale ist eine Vereinfachung des Grund-Themas der Eroica überhaupt unter Wegfall der Terz. Grundton — Oberquint — Unterquart — Grundton: Ur-Prinzip der Schöpfung, die geschlechtsentscheidende Terz ist noch nicht da. Im Schöpfungsaugenblick der „Neunten“ wird dieses Phänomen noch deutlicher hörbar werden. Hier in der Eroica ist es die letzte Abstraktion, die nun nach Leben drängt. Hier erstes Notenbeispiel:



Und dagegen tritt das Thema aus den „Geschöpfen des Prometheus“.



Das erste Thema des Finale wird jetzt zum stützenden Generalbaß für die zweite Melodie. Und wie das erste Thema eine Vereinfachung des Grundthemas der Eroica überhaupt darstellte, also eine Stufe näher zum Ur-Blatt, zum Es-Dur-Akkord, so ist, aus dem antinomischen Gesetz heraus, diese letzte Melodie dann die reichste Entfaltung, — immer innerhalb der „geprägten Form, die lebend sich entwickelt“.

Das abstrakte Thema wird in der Fuge durchgeführt, und das

blühendste Thema antwortet später in jenem ergriffenen langsamen Dankgesang der Oboe, der sich im Jubel der Hörner zum vollsten Lebensgefühl steigert. Auf dieser „Höhe des Lebens" kann der neuerliche prometheische Einbruch dann nur noch als erfüllende Begegnung eines gleichgestimmten und gleichgesinnten Herzens erkannt werden.
So dürfen wir wohl diesen „neuen Weg", von dem Beethoven in der Zeit, als er an der Eroica arbeitete, spricht, an dieser Symphonie ablesen. Wir erkennen Kants Antinomien in der Gegensätzlichkeit der Sätze. Dem in ungeraden Dreivierteltakt gehaltenen ersten Satz allegro con brio folgt in geradem Zweivierteltakt das Adagio assai des Trauermarsches. Dieser wird abgelöst durch das wieder in ungeradem Dreivierteltakt dahinjagende Scherzo, das sich im Tempo noch steigert zum Finale, das folgerichtig in geradem Zweivierteltakt schließt. Die Kantischen Antinomien, jetzt in die Fruchtbarkeit der Polarität gezwungen und in der Form der Entfaltung aus dem Ur-Blatt dargestellt: das ist das Ergebnis des Entschlusses: „Von heut an will ich einen neuen Weg einschlagen." (1803)
Die Themen selbst stehen kontrastierend gegeneinander, wie es bei Haydn und Mozart auch gewesen war. Und doch ist mit der Eroica eine neue Welt aufgetan. Über den *Antinomien der Themen* erstrahlt ihre polare *Einheit*. Kein Thema, das nicht unmittelbar als Entfaltung des Ur-Blatts begriffen werden könnte, jenes Ur-Blattes, das im Keim geschlossen als Es-Dur-Akkord den Hörer überfällt. Seine erste Entfaltung erfährt dieser Keim dann in der Ur-Form, wie sie die Celli vortragen. Noch ist alles Schicksal, die Freude und das Leid, in dieser ersten Erscheinungsform beschlossen. Dann beginnt das Leben nach beiden Polen sich zu entfalten, und dazwischen steht, blutend und glücksüberfüllt, das menschliche Herz.

Fünfte Symphonie in c-moll (1807/08)

Entfaltung aus dem Ur-Blatt, das bedeutete für die Eroica in Beethovens absolutem Tonartenbewußtsein die Entfaltung aus dem Es-Dur-Akkord. Und alle Themen sind in dieser Schau

folgerichtige „Erscheinungen“ des Ur-Phänomens Es-Dur.
Als Beethoven die ersten Anzeichen seiner Taubheit befielen, wehrte er sich schon 1798 gegen diese Schicksalsbedrohung mit der „Pathétique“. Sie stand in der Schicksalstonart c-moll; der volle c-moll-Akkord, der das Grave einleitet, wird beantwortet vom ausgesungenen As-Dur-Akkord des langsamen Mittelteils und hat im Schlußsatz jenes Eingangsthema, das im dritten Satz der c-moll-Symphonie geradezu als eine variierte Erweiterung erscheint.
Der Schritt vom Einzelinstrument zum Orchester ist für Beethoven der Weg aus dem Festsaal der adligen Gesellschaft auf das Podium der Allgemeinheit. Haydn hatte den Großteil seiner Symphonien als Kammersymphonien seines Fürsten und dessen Adelsschicht geschrieben. Beethoven trat mit seinen Symphonien bewußt vor das Forum der Menschheit. Der ausgefeilten und vollendeten Thematik einer Mozartschen Symphonie stellt Beethoven die „höhere Primitivität“ seiner Ur-Themen entgegen. Alle Menschen, der Einfachste und Kompliziertestе, mußten sich und ihre Gefühle wiedererkennen. Diese letzte Zurückführung auf das Einfache, diese Abwendung vom Komplizierten, die Rückbesinnung auf die Kraft nach der feinsten Ausdifferenzierung, das war das Neue, was die Zeitgenossen an der Eroica erkannt und nun je nach Geschmack und Lebenshaltung bejaht oder abgelehnt hatten.
Vielen erschien die Eroica als bewußte „Vereinfachung“. Ihr Widerstand steigerte sich bei der c-moll-Symphonie. Hier waren diese neuen Wege noch mehr verkürzt, das Geschehen noch mehr zusammengedrängt, die Thematik noch stärker vereinfacht.
Das Ur-Blatt, das Ur-Gefühl sucht sich ohne Vorbereitung, aber auch ohne harmonische Einordnung, erst seine Gestalt. Erst im achten Takt steht die Tonart fest.
Das Ur-Blatt ist nicht da, es wäre ja der c-moll-Akkord. Bereits seine ersten Entfaltungen bestürzen den Hörer, wie gesagt, noch ohne tonartlichen Halt. Dazu ohne festes Taktgefüge, denn die Symphonie beginnt taktmäßig auf dem Nebenton, — und erstarrt sofort wieder in der Fermate:





Es wandelt sich kurz zu





mit der Gegenmelodie

A3



bis zu den Stürzen





Dann erst kommt Takt 59, von den Hörnern eingeführt, die eigentliche melodische Darstellung des Ur-Blattes und gleichzeitig die erste volle Entfaltung des Grundthemas.

A



Dieses Grundthema wird hier nur einmal exponiert, um sofort von den Geigen beantwortet zu werden.

B



Dieser „Gesang", als polare Antinomie gegen das Grundthema und dessen Variationen gestellt, fährt sich fest auf,

C



um von dort aus auszufließen in das Ende der Exposition, die mit einer Wiederholung des Bisherigen auf zweiten Takten Pause ausweglos endet. Das Ursprungsthema, auf der Septime beginnend (höchste Spannung der Ausweglosigkeit) — dazu doppelte Fermaten. So beginnt die Durchführung. In ihr kommt das erste Thema zur vollen Geltung, es wird zum Kernstück dieses Satzteils, immer neu geordnet weitet es sich zu seiner späteren Aufgabe in der Reprise. Es wird über das doppelte Zeitmaß gedehnt, bis es — erst einmal, dann immer wiederholt, nachdem es noch einmal zwölf Takte hindurch seine bange Frage vorgetragen hatte (immer in ganzen Taktwerten), — in der verkürzten ersten Gestalt selbst zur Antwort wird. Aber das Geschehen läuft sich ausweglos fest. Den Ausweg führt dann die Oboe herbei.

Nun kann die Reprise hereinbrechen, folgerichtig und im natürlichen Ablauf der Themen. Eine kurze Steigerung führt zum c-moll ff-Schluß, dem eine kurz eingelegte Coda von 20 Takten folgt, die das Thema in starrem c-moll zu Ende führt und unerbittlich und unausweichlich einhämmert.

Zweiter Satz: Andante con moto.

Diesem „Erstarren“ in Rhythmik und Unmelodik folgt aus dem Gesetz der Polarität der gegensätzliche Ausbruch in das reine Lied. Aus dem harten, eckigen Zweivierteltakt des ersten Satzes ersteht der „runde“, tänzerisch fließende Dreiachteltakt. Celli und Bratschen singen eine der schönsten melodischen Eingebungen, Beethovens As-Dur:



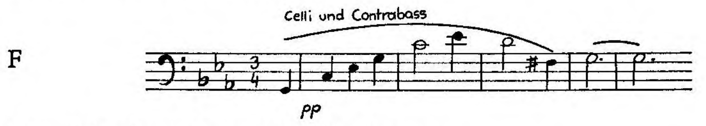
Das ganze „Lied“ mit seinem Abgesang führt über 21 Takte, um sofort im 22. Takt von der Gegenmelodie beantwortet

zu werden, die selbst aus A der ersten Kantilene herauswächst und zwar: Auftakt und jeweils die ersten Taktwerte von Takt 1, 3 und 7:

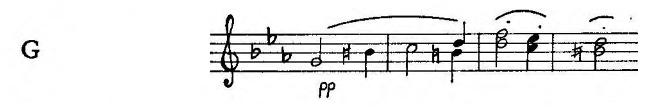


Von hieraus ist der Durchbruch zum C-Dur der Trompeten möglich (Takt 32ff). Im Grunde genommen ist der ganze langsame Satz eine große Variation dieser beiden antinomisch gesetzten Themen, der Weg führt von As-Dur nach C-Dur und stellt so eine Vorwegnahme der tonartlichen Entwicklung vom Scherzo zum Finale dar.

Dritter und vierter Satz, Scherzo und Finale in eins genommen
Für ein eigenumgrenztes Scherzo ist in einem Schicksalsringen kein Platz. Aber neben- und ineinander ringen sich Freude und Freiheit durch, nachdem die Liebe im langsamen Satz die Kraft bereitet hatte. Der Beginn des Scherzo bringt als Thema den aufgelösten c-moll-Akkord:



Dem folgt in antinomischer Ergänzung:

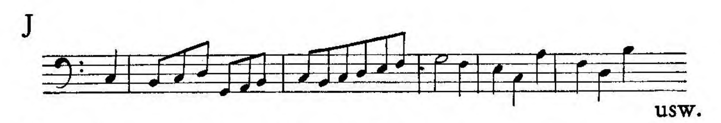


Dies war der Auftakt, um nun das eigentliche Schicksalsthema, ins Dur abgewandelt, trotzig und lachend anzustimmen in den Hörnern (Eroica-Hörner-Scherzo):





Von dieser Bejahung des Schicksals führt die Begeisterung sinnvoll zur Freude, von den Celli geradezu burschikos humorvoll vorgetragen:



Nach diesem Trio erfolgt die Rückkehr zum Thema H des Scherzo; dies aber verhält: Celli gezupft, Fagott, später pizz. Geigen, dann Oboen. Alles bereitet auf eine große Entscheidung vor. Die Themen werden nur noch gebrochen vorgetragen, nur noch angedeutet, geradezu verwischt. Die Pauke hält noch den Rhythmus, die Streicher halten 15 Takte lang auf c-as die Unentschiedenheit zwischen f-moll und As-Dur. Dann fällt die Entscheidung: das Eingangsthema des Scherzo verlangt c-moll, wird aber selbst zum Modulationskern, um nun nach C-Dur überzuleiten. Im großen All-Atacca-Ansprung bricht das Finale herein:



Dagegen, von den Hörnern, Clarinetten und Fagotten aufgefangen, die wie in einer Schale, wie in ausgebreiteten Armen ruhende Gegenmelodie:

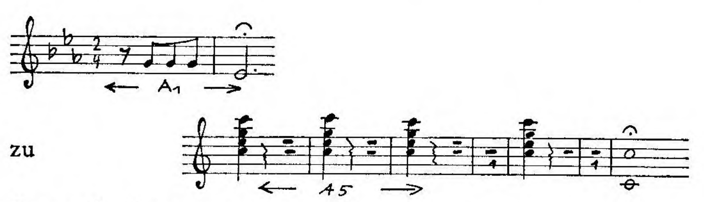


Nach Wiederholung der gesamten Atacca ein Ausspielen, ein Sich-Verlieren, dann aber eine Hinaufführung zur Tonika im ff, so daß man glauben könnte, der Schluß wäre erreicht. Es wird aber abgebrochen, zum Dreivierteltakt zurückgekehrt (Tempo I), die Geigen, solo, verhalten auf g, Übergang ins eigentliche Thema pp, der sich aber nur als numinose Vorbe-

reitung des Kontrastes ausweist, um nochmals zum C-Dur All-Atacca-Ansprung durchzubrechen. Es folgt eine gleichsam eng-geführte Wiederaufnahme des gesamten Finale. Im C-Dur scheint der Schluß erreicht zu sein. Aber die Hörner mahnen:

M

Die Flöten nehmen das Thema auf, das Tempo steigert sich bis zum Presto, das diese ganze Coda in C-Dur durchhält. Das Tempo muß sogar immer weiter gedrückt werden, daß vom siebten Takt vor Schluß bis Takt 3 das Schicksalsmotiv rhythmisch klar, aber jetzt nach Dur bejaht, dasteht und so von



der große Bogen gespannt wird.

Aber nicht nur c-moll bei Beginn und C-Dur zum Schluß umklammern das Werk. Die Entfaltung führt im Großen durch die Tonarten c-moll / As-Dur / c-moll / C-Dur. Aber auch sämtliche Themen entfalten sich aus dem einen Grundgedanken, der wieder, wie in der Eroica, auf das „Primitivste", den Grundakkord, zurückgeführt werden kann. Diesmal ist das erste Motiv A_1 die einfachste, erste Auflösung dieses c-moll-Akkordes, nur der Fall in die Terz. Die Abwandlungen A_2 und A_3 gleichen sogar diese Terz wieder aus durch die dazwischengelegte Sekunde. Dann erst geschieht die eigentliche Entfaltung des Ur-Blattes mit A.

Die Kantilene des langsamen Satzes ist der ausgespielte As-Dur-Akkord. Dieser wird zurückgeführt in den C-Dur-Akkord.

Schon daß Beethoven den dritten und vierten Satz nicht voneinander abgrenzt, sondern durch den All-Atacca-Ansprung

auch geringste Pause verbietet (selbst eine Luftpause), daß er sie ineinander verzahnt, zeigt, wie er beide als eine Einheit gedacht hat. Thema F ist der befreite Schritt über die gesamte c-moll-Oktave, G bleibt als Antwort aus dem Gegensatz zögernd in der Septime stecken. Daraus erfolgt die Befreiung. H, und dieses Thema ist nichts anderes als A und seine Varianten A_1—4, die jetzt ins Dur abgewandelt sind. Die Thematik des Finale versteht sich von selbst: Der C-Dur-Akkord. Aus der tonartlich noch unentschiedenen Ungewißheit des Terzenfalls zu Beginn der Symphonie wird die Gewißheit des vom vollen Orchester gejubelten C-Dur-Akkordes, aus der rhythmischen Verrückung, aus dem Wagnis, eine Symphonie auf dem schwächsten Taktteil zu beginnen und sie im nächsten Takt in einer Fermate festfahren zu lassen, wird die Temposteigerung zum Schluß, die auf den vollen Taktwerten die eingangs gestellte ungewisse Frage bejahend beantwortet: A_1 wird zu A_5.
Warum wurde die Fünfte Beethovens das meistgespielte Orchesterwerk der gesamten Symphonischen Literatur überhaupt? Es wird berichtet, daß zwei alte Grenadiere des Kaisers Napoleon, als sie diese Symphonie hörten, in den Ruf ausbrachen: „C'est l'empereur!" Warum konnte der einfache napoleonische Grenadier dieses Werk ebenso als sein Schicksal, das er folgerichtig mit dem seines Kaisers verkettete, erkennen, wie Schubert, der von der Ungeheuerlichkeit ihrer Einfachheit erdrückt wurde und an seiner eigenen Sendung glaubte verzweifeln zu müssen? Weil hier die letzte Größe und letzte Einfachheit zusammenfallen. Alles Große ist einfach, und so ist diese Symphonie eine der größten Schöpfungen menschlichen Geistes.

Siebente Symphonie in A-Dur (1812)

ALLEGRETTO

(7. Symphonie A-Dur, Beethoven)

Keines Singens leibliche Verzückung,
Kaum der Melodie geahnte Lust,
Keiner Rhythmen wühlende Verrückung,
Nur dein steter Herzschlag in der Brust.

Allen Gegenwarten weit entglitten,
Heilig, still in Abgeschiedenheit.
Da — von fern ein sehnsuchtsheißes Bitten,
Heimlichen Erinnerns Heiterkeit,

Kaum in die Entrückung eingedrungen,
Winkst du es in Tränen lächelnd fort.
Neu in die Erhabenheit geschwungen
Reift verhalten dir dein Schluß-Akkord.

Hans W. Hagen (13. 12. 45)

Wenn der Mensch nicht mehr sprechen kann, wenn seine symbolischen Formen nicht mehr genügen, sein übermächtiges Gefühl auszudrücken, dann drängt er zur befreienden Geste: der erste Schritt zum Tanz ist getan. Der ganze Körper soll mithelfen, all das auszusagen, was ein einziges Organ nicht mehr vermag. Auch die A-Dur-Symphonie steht hinter und über allem Sagbaren. Heros und Schicksal, — dem kann man noch mit Gedanken, auch mit musikalischen Gedanken, begegnen und es auffangen. Hier aber, bei der Siebenten, reichen diese Vorstellungen nicht mehr aus. Das reinste Gefühl drängt in den Tanz.
Tonart: A-Dur. Die Symbolik der Tonarten hat, wie wir sahen, besonders durch Beethoven eine feste Form gefunden. Wir erinnern nochmals an Beethovens Ausspruch über Goethe, dieser sei ihm immer erhaben, immer D-Dur erschienen. (D-Dur — der Schluß der Neunten Symphonie, D-Dur — die Missa Solemnis). Noch um ein Grad strahlender ist A-Dur.

Und die Siebente ist im Grunde genommen nichts anderes als der ausgesungene A-Dur-Akkord.
Diesmal — so scheint es wenigstens — beginnt die Symphonie im Gegensatz zur Eroica und zur Fünften mit einem langsamen Satz: poco sustenuto. Aber diese „Einleitung“ ist nur der anklingende A-Dur-Akkord in Kadenzenführung:



Alle Läufe enden immer in diesem A-Dur-Akkord oder seiner Dominante oder Subdominante. Auch das darauf folgende Seitenthema ist nur der ausgesungene Vorhalt. Die Parallele zum Es-Dur Klavierkonzert drängt sich auf, wo niemand in der einleitenden Kadenz des Solo-Instrumentes eine „Einleitung“ im bisherigen symphonischen Stil heraushören würde. So auch her: der langsame Satz ist nur ein großer Hinweis, eine Exposition des Grundgedankens: A-Dur.

Erster Satz: Vivace.

Nach der ruhigen Gelassenheit der Exposition des Grund-Gefühls beginnt es zu leben: Übergang vom Vierviertel- zum Sechsachteltakt, vom sustenuto zum vivace. Zuerst nur der durchbrechende Tanzrhythmus, den die Oboen und Flöten markieren, bis dann im 5. Takt die Melodie beginnt:



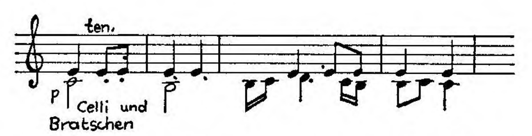
Sämtliche Themen dieses Satzes sind einfachste Variationen dieses tänzerischen Ur-Rhythmus, überflüssig sie einzeln hervorzuheben. Nur eine verhaltene Ausweitung sei erwähnt, die das bevorstehende Ende des Satzes, seinen Aufschwung ins fortissimo kurz davor aus dem Gegensatz heraus (pp) unterstreicht (50 Takte vor Schluß des Satzes):



Immer ist der Satz aufgebaut auf reinen Terz-Quint- bzw. Quart-Sext-Oktav-Gängen. Also: Ausfluß des Grund-Akkordes — Entfaltung aus dem Ur-Blatt! Klarste Schritte, nur Rhythmus, Entladung des sauberen Gefühls, also des unverdorbenen Instinktes. Nichts anderes ist dieser erste Satz: nur Antwort auf die Einleitung, Auslösung des starren A-Dur-Akkordes nun in rhythmischer Befreiung durch den Gegensatz.

Zweiter Satz: Allegretto.

Diese Befreiung drängt zum antinomischen Gegensatz. Der Entladung antwortet die Innerlichkeit, der Extraversion des Vivace die tiefste Introversion des Allegretto, dem A-Dur antwortet das a-moll. Dem strahlenden, lebendigen Aufleuchten des A-Dur-Akkordes, seinem Ausschwingen in der Einleitung der Symphonie folgt ein 2½ Takte starr ausgehaltener, von ff zu pp vergehender a-moll-Akkord. Diese 2½ Takte sind für das Allegretto dasselbe, was die 62 Takte des poco sustenuto für den ersten Satz, darüber hinaus aber für die ganze Symphonie bedeuten. Das Allegretto steht im geraden Zweivierteltakt, was aber nicht dazu führen darf, es als Trauermarsch aufzufassen. Es ist alles ein Tanz-Schreiten. Zu Beginn nur der Wechsel von moll und Dur, von Tonika zu Dominante und zurück. Das Einfachste, — und damit das Größte und Erschütterndste. Später tritt die Melodie hinzu, die niemals Sprünge macht, sondern nur von Stufe zu Stufe gleitet:



Es herrscht ein merkwürdiges Verschleifen aller Übergänge, ein Gleiten, gegenüber dem rhythmischen Maß- und Abstandhalten im ersten Satz.

Diese Melodie verlangt ihre Ergänzung im Mittelteil des Satzes. Hier, durch Belebung sowie durch das A-Dur beweist sie, daß dieser Satz niemals als Trauermarsch aufgefaßt werden darf, bei aller formalen Verwandtschaft etwa zur Marcia funebre der Eroica. Diese Zentralmelodie, dieses Herzstück des wohl abgründigsten Satzes in Beethovens symphonischen Schaffen, ist wieder nur der ausgesungene A-Dur-Akkord, und zwar in polar antinomischer Umgreifung. Dem ersten Teil, der aus den reinen Intervall-Schritten besteht, folgt die gleitende Gegenbewegung, die nur in Sekundenschritten geht.
Nach diesem Aufleuchten in A-Dur sinkt der Satz wieder in sein a-moll zurück, steigert sich dort noch einmal zum höchsten Fortissimo, dem die A-Dur-Melodie befreit antworten kann. Aber dann vermag die Antinomie nur noch in Engführungen (zwei Takte ff, zwei Takte pp) ausgehalten werden, bis sich der Schlußakkord mühselig und wie erschöpft über sechs Takte hinweg vom pp zum forte hochreißt und verklingt.

Dritter Satz: Presto

F-Dur! Der Rhythmus schlägt wieder ins Gegenteil um, dem Zweivierteltakt des Allegretto antwortet der ungerade Dreivierteltakt des Scherzo:



Also: Terz-Quint-Oktav-Sprung. Die Oktave wird in ihren natürlichen Intervallen ausgemessen. Im Allegretto gab es keine Sprünge, nur die einfachsten enharmonischen Veränderungen, melodisch im ersten Thema nur das durchgehaltene E, das sich mühsam zu G und H erhob, um auf der Tonika A zu landen. Ihr folgte die Gesangsmelodie, die ausschließlich in Sekundenschritten ging. Selbst die Melodie des Mittelteils (A-Dur) fiel im zweiten Teil in die Sekundengänge zurück. Im Gegensatz dazu hier im Scherzo der Terz-Quint-Oktav-Sprung, befreite Lebenslust, Entfesselung. Und im Grund genommen

beherrscht dieses Thema das ganze Scherzo, der Sprung durch die Oktave, dem ein Sich-Fallenlassen in Sekundenschritten durch diese Oktave folgt.
Das ist das Scherzo, das sich auf dem leeren A festläuft, vier Takte lang unisono festgehalten wird ff, um dann ins D-Dur (mit A als Orgelpunkt darüber ausgehalten), ins Trio zu wechseln:



Ein Lied, einem Wallfahrergesang entnommen, der hier sehr diesseitig eingeführt wird in D-Dur, aber doch nicht von ungefähr aus der geistigen Sphäre geholt ist aus der großen Gegensätzlichkeit zur Erdenfreude des Scherzo. Das Lied schließt mit dem Abgesang



und steigert sich in die Wiederaufnahme der ersten Verszeile. Dann ein Abfall in die große Kadenz zur Überleitung und Wiederholung des Scherzo. Dieses klingt nach coda-artiger Wiederaufnahme des Trio (aber nur vier Takte — einmal in D-Dur, dann in moll) mit dem Durchbruch zum Grundakkord auf f aus.

Vierter Satz: Allegro con brio.

Woher soll nach diesem Scherzo noch eine Steigerung kommen? Alle Gegensätze sind bereits ausgemessen.
Beginn E-Dur, also übers Ziel hinaus, dann zurückgenommen auf die Dominantseptime im dritten Akt. Zweiter und vierter Takt jeweils Generalpause:



Dann beginnt das Geschehen und bald ist das A erreicht, das immer wieder angestürmt wird, um von oben in Sexten- und Terzengängen wieder eingefaßt zu werden.
Der letzte ff Takt-Teil ist wieder die rhythmische Figur des Auftaktes, der den Satz vorbereitete. Der Ausgang ist wieder erreicht. Auf dieser Figur fährt sich der Satz immer wieder fest, um dann auszubrechen in:



Aber das sind alles nur Haltepunkte, um Luft zu schöpfen für den nächsten Augenblick. Schließlich sind es keine Oktavgänge mehr, sondern Abwandlungen zu:



Von diesen Haltepunkten werden die Ursprungsgedanken des Satzes wieder zurückgenommen, der A-Dur-Akkord wird durch die Oktaven gejagt, die Grenzen des Ich, des Menschlichen sind gestürmt, die Ekstase ist erreicht. Aber das Außersichsein ist bei Beethoven doch kein Sich-verlieren, sondern auch sein Rausch ist göttlich. Wo der Mensch Beethoven in Ekstase gerät, verliert er sich keinesfalls ins Nichts, sondern da begegnet er auch wieder Gott.

Neunte Symphonie in d-moll (1822/23)

Beethoven hat, getreu seinem von Kant übernommenen, antinomischen Weltgefühl, immer in großen umfassenden polaren Gegensätzen gedacht und gestaltet. Das gilt sowohl für die Gegensätzlichkeit der kleinsten Themen innerhalb der Werke als auch für die letzten Zusammenhänge seines Schaffens überhaupt. Selbst die großen Symphonien ergänzen sich aus dieser paarigen Polarität. Der drängende Durchbruch der Ersten Symphonie wird von der reinen Freude der Zweiten beantwortet; zur Eroica tritt als sinnvolle Ergänzung die Gelöstheit der

„Griechischen", der klassischen Vierten Symphonie. Das Schicksalsringen der c-moll-Symphonie findet seine Antwort in der Heimkehr und Versöhnung durch die Natur in der „Pastorale"; der Taumel und die letzte Entrückung, die Ekstase der Siebenten wird durch die kraftvolle, erdhafte Bejahung der Achten wieder geschlossen. Und die Neunte? Auch sie hat ihre große Ergänzung in diesem höchsten Sinn im Schwesterwerk, das zur gleichen Zeit geschrieben und in der Opus-Zahl neben ihr steht: in der „Missa Solemnis". (op. 123 und op. 125).
Von diesen Symphoniepaaren aus gesehen ist der Weg ihres Schöpfers eine folgerichtige Entfaltung seiner ihm eingegebenen Idee, der musikalischen Monade über die Stufen: Durchbruch in die Welt (1. und 2. Symphonie), der heroische und der künstlerische Mensch (3. und 4. Symphonie), Schicksal und Natur (5. und 6. Symphonie), die Grenzen des Menschen abgeschritten in der Siebenten und Achten Symphonie. Damit ist der Lebensraum erfüllt. Es bleibt die Liebe, die Liebe zu den Menschen und die Liebe zu Gott: das Thema der Neunten Symphonie und der Missa Solemnis.
Als Beethoven seine Siebente und Achte Symphonie abgeschlossen hatte, war die Taubheit vollständig geworden. 1814 war die Uraufführung der Achten Symphonie gewesen. Zehn Jahre lagen dazwischen, als am 7. Mai 1824 die Neunte, und zwar folgerichtig zusammen mit der Missa Solemnis, in einem großen Konzert zum erstenmal erklangen. Die Welt um ihn war vergangen. Aus seiner letzten Einsamkeit heraus mußte er sie neu schaffen und zur künstlerischen Gestalt fügen.

Erster Satz: Allegro ma non troppo, un poco maestoso.

So beginnt die d-moll-Symphonie auch mit dieser unsagbaren Leere: mit reinen, offenen Quinten. Die Eroica war die Entfaltung des geschlossenen Es-Dur-Akkordes gewesen, die c-moll-Symphonie begann mit dem Fall in die Terz, die Siebente Symphonie floß aus dem A-Dur-Akkord. Und hier, in der Neunten, nun die leere Quinte. (Ostasiatische Völker denken heute noch in Quinten, nicht wie wir in Oktaven. Und auch bei uns wirken noch ähnliche Gefühle nach, wenn wir die

wichtigsten Streichinstrumente in Quinten stimmen. Die Quinte ist ja auch nach der ersten Oktave dann der nächste Ton in der Obertonreihe).

Wie in der c-moll-Symphonie die Tonart erst gefunden werden mußte in den ersten acht Takten, so beginnt die Neunte in der Sub-Dominante. Erst im 36. Takt erscheint das Thema in der Tonika, vorher in den reinen, noch alle Möglichkeiten offen lassenden Quinten der Unterdominante.



Auch das Thema selbst ist nur ein Fall durch Quinte und Quarte, also noch keine das Tongeschlecht bestimmende Terz, die entscheiden würde, ob Dur oder moll herrscht. Alles bleibt offen, ungewiß, wie vor der Schöpfung. Das Thema wird drängender, wird eng geführt, crescendo, wird es hingeführt zur ersten Vollgestalt in Takt 17, das jetzt auch die Terz mit einbezieht und damit den Charakter prägt: schicksalhaftes d-moll.

Eine Modulation läßt zum erstenmal D-Dur aufscheinen, das aber sofort zurückgeleitet wird zu d-moll.

Schon bei der c-moll-Symphonie war das gleiche Phänomen aufgetreten: erst spät, erst im 59. Takt und nachdem andere Entfaltungen des Ur-Blattes vorangegangen waren, trat das eigentliche zusammenfassende Thema in Erscheinung. So auch hier. Bis Takt 73 ist alles im Grunde genommen eine Variation auf diesen leeren Quinten. Aber man kann das Nichts unmöglich so lange aushalten — es muß eine Antwort geschehen. Sie kommt im 73. Takt:



Flöten und Klarinetten singen diese reinen Terzenführungen, — und wer richtig zu hören vermag, kann hier schon die Ur-Form des Schlußchors: „Freude, schöner Götterfunken“

im Keim vorgebildet finden. Aber das darf noch nicht ausgeführt werden, nur hereinwehen kann es als Verheißung. Bis zur Erfüllung ist noch ein weiter Weg. So kommt nun in Takt 79 eine andere Melodie herein, schon in B-Dur, der Tonart des langsamen Satzes.
Aber im Chaos kann noch keine reine Seligkeit der Melodie erblühen. Und sie wird auch sofort unterbrochen, wie die beiden Themen sich auszuspielen anschicken in Takt 101:



um sofort abzusinken in die Vertröstung:



In diesen Widersprüchen scheint der Grundgedanke, das gähnende Chaos, die leere Quinte in Vergessenheit zu geraten. Aber nach dem Gesetz der Sonaten-Symphonie-Form muß ja nun die Durchführung eintreten, — und sie bringt auch die Welt des sich zum Kosmos erst gebärenden Chaos wieder in die Erinnerung. Neues Themenmaterial erscheint nicht, das Ringen der Kräfte wird nicht entschieden. Die unerbittlich hart gestellte Frage ist, trotz aller Gegenthemen, aller Melodien, nicht gelöst worden. Hart und ungeheuerlich lastet die Leere, das Nichts, in das der Mensch starren muß wie der beinahe zur selben Stunde von Caspar David Friedrich gemalte, in die Einsamkeit und die Unerbittlichkeit der letzten Entscheidung hinausgestoßene „Mönch am Meer".

Zweiter Satz: Scherzo, Vivace

Aber, — und das ist Beethoven — nicht die Askese, nicht die Weltverneinung kann uns retten, sondern die tätigste Bejahung dieser Welt. Nur das volle Herz, geradezu humorvoll in jenem Sinn, wie ihn von Gottfried Keller über Raabe, Wilhelm Busch bis Kurt Kluge die Deutschen der Welt geschenkt

haben. Wilhelm Pinders Wort: „Humor ist seelischer Überschuß!“ ist hier vorweggenommen.
Rein formal bedeutete es für das Gesetz der Symphonieform eine Ungeheuerlichkeit, das Scherzo vor den langsamen Satz zu stellen. (Bruckner tat es in seiner Achten Symphonie dann auch, und zwar aus gleichen formalen Gründen). Inhaltlich muß ja noch etwas hinzutreten, das Chaos, das Nichts allein kann sich von selbst nicht weiter entfalten. Der Mensch muß es gestalten, und zwar der schaffensfreudige, der lebensfrohe Mensch. In diesem Sinn sind Beethovens Scherzi zu verstehen als Entladung der schöpferischen Lust. Und rein formal muß das Scherzo hier *vor* dem Adagio stehen, es kann erst zusammen mit dem ersten Satz dann die Größe und Macht des langsamen Satzes und des Finale auswiegen. Das Adagio rückt damit auch formal in seine alles überhöhende Mitte.
Erster Satz und Scherzo wachsen aber auch rein thematisch zu einer Einheit zusammen. Das Scherzo ist wieder, wie das der Eroica, in die äußerst mögliche, jeden Herzschlag übersteigernde Schnelligkeit getrieben. Es beginnt mit der absoluten Leere, mit der Oktave, der dritte Schlag, der dritte Oktaven-Sturz sogar einem Instrument überliefert, das beinahe kein Klang-Instrument mehr ist, sondern mehr dem Rhythmus dient: der Pauke.



Erst jetzt beginnt das Geschehen. Die leere Oktave der Sub-Dominante wird, genau wie im ersten Satz, wieder aufgenommen, und aus ihr entfaltet sich der unbestimmte Dämmer, das Gehusche des Scherzo; über 70 Takte wogt es von pp bis ff ansteigend und wieder zurückfallend, um sich dann zweimal in einer Kadenz auszuruhen, die aber nur die Aufgabe hat, das eigentliche, kraftüberquellende Thema umso eindringlicher hervortreten zu lassen. Das ist volle Lebensbejahung, wenn alle Bläser von Flöte bis Fagott einsetzen. Diese Kraftentladung steigert sich noch zu weiträumigen Zu-

sammenfassungen, wenn im „ritmo di tre battute" und gleich darauf im „ritmo di quattro battute" in drei- und viertaktigen Gruppen die einzelnen Phasen verdichtet werden und so die hohle Oktave übergeordnet wieder erklingt. Diese Wildheit wird gesteigert bis zu vier Takten Presto. Dagegen steht das Trio, aus dem d-moll nun zum erstenmal das D-Dur, das in Adagio und im Schlußchor dann die entscheidenden Umkehrungen herbeiführen wird. Im Gegensatz zum Scherzo hat das Trio geraden Takt. Aber dieses Thema erweist sich nur als eine vorbereitende Kadenz, um den Celli mehr Raum zu schaffen für ihre Hauptmelodie. Schon das Scherzo der c-moll-Symphonie hatte das Trio den Celli überantwortet. Hier wird deren Klangfarbe mit den Bratschen vermischt, eine beliebte Paarung, etwa im langsamen Satz der Fünften oder bei Bruckner in seiner Achten.
Nach der Wiederholung des Scherzo schließt eine im Tempo gesteigerte Coda an. Beide Gegensätze werden noch einmal gegeneinander gepreßt, die leere Oktave, aber jetzt schon zur Sub-Dominante neigend; dann, beim presto angelangt, ein Taumel durch die Oktaven a und d, diesmal im Vierviertel-takt, — kurze Wiederaufnahme des zweiten Scherzo-Themas, — Generalpause und Absturz über die Oktaven. Das Scherzo ist beendet, es hat sich erfüllt im ekstatischen Rausch. Quinte und Oktave, das Allegro maestoso des ersten Satzes ist in einen jubelnden Taumel übergesprungen und hat sich dort erschöpft.

Dritter Satz: Adagio molto e cantabile

Jetzt kann die Melodie, der Gesang der Liebe geboren werden. Die Romantiker haben, — aus ihrem Gefühl der poetischen Progression der Welt zwar nicht zu Unrecht, — (aber es ist gefährlich, dem musikalischen Geschehen allzu poetische Gedanken zu unterlegen), von „irdischer und himmlischer Liebe" gesprochen.
Die großen Gegensätze sind polar erreicht und werden (Antinomie-Gedanke in seiner fruchtbaren dynamischen Einswerdung) hier in das sie aushaltende und umgreifende Herz ge-

zwungen. Wie der Mystiker die letzten Gegensätze auf der Kreisbahn im radialen Durchschreiten dieses Kreises, nicht im Abschreiten auf der Kreislinie, sondern eben im Durchgang durch die Kreismitte verbindet, so auch hier. (Hans Leisegang: „Denkformen".) Und dieses Zentrum des Weltkreises ist ja das Herz, — das Herz des Menschen oder, ins All geweitet, das Herz der Welt, — Gott.

Doch zurück zum rein musikalischen Geschehen. Eine unendliche Melodie beginnt in B-Dur. Und von hier aus geschieht in den Takten 24/25 der Fall in die Tonart der Gegenmelodie dieses Satzes, ins D-Dur. D-Dur/d-moll! Also hier, im immer wiederholten Wechsel zwischen diesen Melodien und ihren ursprünglichen Tonarten, im eigentlichen Kernsatz der Symphonie, ist dieses Heranreifen der Gegensätze vorbereitet und die große Wendung von d-moll der ersten beiden Sätze zum D-Dur des Schlußchores angelegt. Das ist der eigentliche Sinn dieses Mittelsatzes, der damit zur umgreifenden Mitte wird. Langsam steigt die Melodie auf:



Dieser „himmlischen Liebe" antwortet die „irdische" in D-Dur:



Dann erst setzen die ersten Geigen zum Abgesang an:



Dieser Abgesang antwortet auf b, auf das eigentliche 1. Thema dieses Satzes. (a ist im Grunde genommen erweiterter Auftakt zu dieser von den Geigen getragenen Melodie!) Mit diesem Abgesang der Geigen werden Thema und Gegenthema zusam-

mengeformt, die beiden „Lieder“ des Satzes haben einen gemeinsamen Abgesang. Die Gegensätze reifen einander zu: Adagio molto und Andante moderato, gerader Viervierteltakt und ungerader Dreivierteltakt, dem Mezzo voce des ersten Themas antwortet das Espressivo der Gegenmelodie.
Dann beginnt das große Wechselspiel dieser beiden Themen, erst noch einmal im Rückgriff auf ursprüngliches Zeitmaß, Takt und Tonart, dann gefolgt von der Variation des zweiten Themas, das sich nach G-Dur wendet, dem in der dritten Variation das erste Thema notwendig mit dem Sturz nach Es-Dur antwortet. Darauf folgt die Variation des ersten Themas, jetzt im Zwölfachteltakt in B-Dur, das sich in ein Selbstvergessen zu verlieren droht. Doch daraus weckt der Es-Dur und B-Dur Forte-Anruf „lo stesso tempo“:



Doch unbekümmert singen sich die Melodien zu Ende.

Finale — Presto mit dem Schlußchor über Schillers Ode „An die Freude“.

Auf dieses Verlorensein folgt der härteste Gegensatz: Presto-fortissimo-d-moll: — die entfesselten Elemente.
Alles ist aufgerissen, ratlos, wie zu Beginn der Symphonie, das Chaos. In die Generalpause vom 7. und 8. Takt erklingen die Celli: „quasi rezitativo, ma in tempo“:



Dieses Unisono-Rezitativ ist die Vorwegnahme des Beschwörungsrufes, mit dem der Solist später den Chor einführt. Jetzt ist alles noch den Instrumenten überlassen, allerdings dem männlichsten Streicherklang, dem Cello. Aber diese können sich nicht durchsetzen, der Aufruhr der Elemente tobt weiter.

Nun beginnt, gegen diesen Aufruhr, ein merkwürdiges, bis dahin in der musikalischen Form der Symphonie noch nicht erlebtes Spiel. Die Seele sucht nach einem Halt und überblickt ihr bisher durchlebtes Schicksal. Der Beginn der Symphonie klingt wieder auf:



Aber die Celli antworten, indem sie diesen Vorschlag zur Lösung der Not ablehnen, mit der Mahnung: „... sondern laßt uns angenehmere anstimmen." Darauf folgt ein zweiter Vorschlag, von Flöten und Oboen vorgetragen.
Also: das Scherzo soll die Befreiung bringen, — aber auch diese Welt wird jetzt verworfen vom Unisono der Celli, die in ihrer unterbrochenen Antwort fortfahren, worauf ein dritter Vorschlag folgt, der die Besinnung auf das Adagio, die eigentliche Melodie ohne Auftakt, bringt:



Aber die Celli mahnen: „... und freudenvollere." Oboen, Klarinetten und Fagotte tragen zum erstenmal die Melodie des Schlußchores vor. Aber das Unisono der Celli unterbricht noch einmal, das heißt, es beschwört nun den angedeuteten Beginn, den es in der erreichten Tonart, aber noch nicht im Takt bestätigt. Dann übernehmen die Celli selbst zusammen mit den Bässen die Melodie und heben sie wie aus Ur-Gründen in die Welt.



Jetzt erst beginnt sich das Geschehen zu erfüllen, Stimme auf Stimme tritt hinzu, erst Bratschen und Fagott, dann bei der dritten Strophe die Geigen, von der vierten Strophe ab das

volle Orchester, das zur Variation drängt und sich in einem Adagio ausruhen will. Da bricht noch einmal das Thema der Entfesselung aller Elemente herein.

Doch nun steht der Mensch auf, — ein Herz wirft sich der Vernichtung und dem Chaos entgegen. Und nun ist die Befreiung da. Das Orchester fällt ein, es ist, als wäre ein Bann gebrochen. Erst piano, aber unendlich frei, beginnt das Orchester das Lied. Der Solist wird zum Vorsänger, der nun Schillers Ode intoniert.

Alles weitere geschieht nun aus dem Wort, hat aus ihm seine musikalischen Notwendigkeiten, so jenen ersten großen Halt, der erreicht wird mit: „... und der Cherub steht vor Gott!" Ist da noch ein Weitergang möglich? Nur dadurch, daß die bisher „stehenden" Menschen sich zum Triumphzug formieren. Dieser Zug, angeführt vom Vorsänger, beginnt auch tatsächlich im Sechsachteltakt, also im Tanzschritt, und die Begeisterten ziehen wirklich, aus der Ferne kommend, an uns vorüber und entschwinden wieder im pianissimo. Schon klingen neue, mahnende Erinnerungen auf: einmal in Dur und einmal in moll. Fünf Takte weiter wird diese „Mahnung", pp begonnen und ausbrechend ins ff zum Signal, das der Chor wieder aufnimmt: „Freude, schöner Götterfunken!"

Auf diese Ekstase, die auch rein im Stärkegrad ff durchgehalten wird, folgt das Andante maestoso: „Seid umschlungen Millionen!" Und in der seelischen Bereitschaft des Maestoso ist die Glaubensgewißheit erreicht: „Brüder, überm Sternenzelt, muß ein lieber Vater wohnen!"

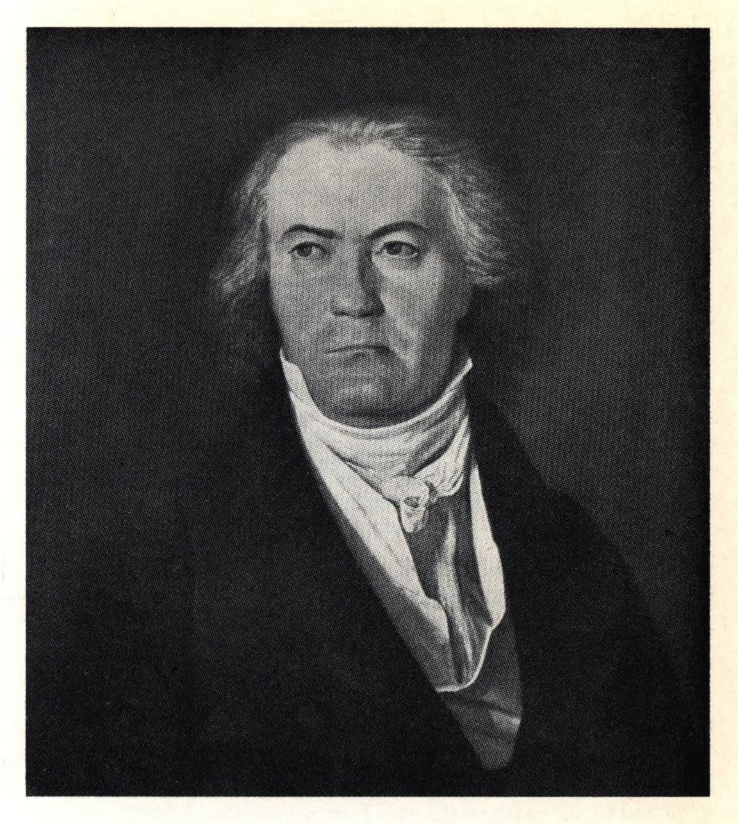
Erst von da aus, von der feierlich erhobenen Seele, aus ihrer Freiheit der idealistischen Schau, — nicht aus Wurmgefühl, — ist für Beethoven die letzte Steigerung vom Andante zum Adagio, vom Maestoso zum Divoto möglich: „Ihr stürzt nieder, Millionen." Sofort antwortet der Aufstieg: „Such ihn überm Sternenzelt."

Musikalisch geht dieser Weg vom D-Dur der Ekstase „Freude schöner Götterfunken" über G-Dur „Seid umschlungen" über F-Dur „Brüder überm Sternenzelt" zum B-Dur — ja sogar g-moll — „Ihr stürzt nieder" bis zum Wiederanstieg in den

Dominant-Septim-Akkord, auf dem die Wiederholung „Über Sternen muß er wohnen“ so stark ausgehalten wird, daß er sich dann in die D-Dur Fuge „Freude schöner Götterfunken“ (Sopran) und „Seid umschlungen“ (Alt) lösen kann.
Es kommt zu jener letzten gläubigen Gewißheit und Verheißung des Solo-Quartetts: „Alle Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt“. Musikalisch in die letzte Steigerung gehoben: Tempo-Adagio, Tonart-H-Dur, in der unendlichen Umspielung bis zum h des Soprans geführt, in h-moll schließend, damit die Möglichkeit eröffnend, sofort in die Paralleltonart, also nach D-Dur zurückzufallen. Nach dieser Feier ist nur noch das Prestissimo möglich, — kaum mehr ein Singen, eher ein Rausch der Freude. Und doch muß die Ekstase im letzten Augenblick bezwingbar sein: der letzte Anruf: „Tochter aus Elysium“ ist Maestoso. Dann nur noch der befreite Schrei, der bacchantische Taumel der Instrumente — Prestissimo.

Rückblick und Ausklang

Es war nicht der Sinn dieser Analysen, Beethoven zu *erklären.* Man kann nur dienend zu diesen Werken hinführen, ihre Gesetze und Formen erkennen lassen. Dann wollen sie *erlebt* werden. Zu dieser Verstehensbereitschaft kann der Hörer geleitet werden. Als Fritz Cassirer in seinem Werk „Beethoven und die Gestalt“ vor über einem Vierteljahrhundert Beethovens Schaffen mit Goethes Metamorphosenlehre zu „erklären“ versuchte, schoß er über das Ziel hinaus. Er löste die Formen auf und blieb doch einseitig. Da sollte nun alles nur noch Metamorphose sein, jedes kleinste Motivteilchen wurde zu einer „Spielgenese“, einer Variation usw. Aber das große antinomische Weltgefühl, das Beethoven die polaren Enden umfassend in die Einheit zwingt, war vergessen oder wurde einem einzigen Prinzip geopfert.
Es ist nicht möglich, durch erklärende Worte dem Hörer den eigenen Weg zu Beethoven abzunehmen. Man kann nur die Gesetze, unter denen dieser Weg vom Schöpfer der Werke



Luidwig
van Beethoven

Beethoven-Porträt von Ferdinand Waldmüller (1823)
Beethovens letzte Unterschrift

„Ich weiß ganz gewiß, daß die Musik im Himmel an bestimmte Rhythmen gebunden ist. Denn ich habe oft in den Stunden der Begeisterung diese Musik vernommen, und was ich dann geschrieben habe, ist nur eine Wiederholung dessen, was ich hörte. Man empfindet denkt, man leidet Qualen und freut sich auch wieder — und das Resultat ist bei mir Musik, wie es bei der Muschel die Perle ist. Die Menschen haben schon dafür gesorgt, daß ich recht viele Perlen erzeugen mußte.“ *Beethoven*

gegangen werden mußte, erkennen lassen. Die Form soll sichtbar — oder im Fall der Musik besser gesagt, hörbar werden. Dann beginnt die Unmittelbarkeit der Musik. Sie wird durch die Aufführung die Nacherlebenden immer wieder jene Straße führen, die der Künstler in Not und Einsamkeit vorangehen mußte, als ihm um seiner Schöpfung willen dieses „All-einsein“ auferlegt wurde.

Jeder schöpferische Mensch ist zu dieser Einsamkeit verdammt, und es will scheinen, daß er die Ewigkeit seines Werkes mit einer Verlorenheit an diese Einsamkeit erkaufen muß. Beethoven mußte sich von Goethe nach ihrer schicksalhaften Begegnung in Teplitz abwenden, Kant mußte in der Verlassenheit Königsbergs ausharren, damit jedem die Unantastbarkeit und Freiheit ihres Schaffens gewahrt bliebe.

Beethoven ist weder ein in Musik umgesetzter Kant noch ein Verkünder der Metamorphosenlehre Goethes in Tönen. Aber der Geist der Zeit, der den einen zur denkerischen Tat, den anderen zur dichterischen Schau und den Dritten zum befreienden Gesang trieb, war in ihnen gleichermaßen mächtig. Wir, die Nacherlebenden, dürfen sie heute von uns aus in der Gemeinsamkeit ihrer Gesetze erkennen, nachdem ihre Zeit, die sich trennend zwischen sie gestellt hatte, in die Ewigkeit zurückversunken ist, die gleiche Zeit, die durch ihr Werk vor dem Versinken ins Nichts der Vergessenheit wiederum bewahrt wurde.

In dieser höheren Einheit und Freiheit wollen Begriffe wie „Antinomien“, „Polarität“ oder „Metamorphose“ und ihre Übernahme bei Beethoven verstanden werden. Andere Beziehungen, Wechselwirkungen und ihre Darstellung in bisher üblicher philologischer Manier wäre Vivisektion. Und von da zur Leichenschau ist ein kleiner Schritt. Kunstwerke aber sind Leben, das unverletzbar bleiben will bei allem Eindringen in seine Gesetze. Sie sind in tieferem Sinn lebendige Gestalten, die der formende Wille in den höchsten Augenblicken seines Lebens in schöpferischer Qual und Lust ins Dasein rief. Nur so bewirken sie neues Leben, in dem sie uns zu einem höheren und reicheren Bewußtsein unseres Daseins befreien.

REMBRANDT ALS MYSTIKER

Nehmen wir den räumlichen Abstand zwischen den beiden Städten, in denen sich deutsche Dichtung und Musik erfüllten, also die Strecke Weimar—Wien, in den Zirkel. Das Haus, in dem der „Faust“ vollendet wurde, werde dann Mittelpunkt eines Kreises, auf dem auch die Stadt liegt, die in einzigartiger Aufeinanderfolge das Schaffen der Musiker sah, die mit Gluck beginnt, von Haydn über Mozart - Beethoven - Schubert - Bruckner - Brahms - Hugo Wolf sich fortsetzte und bis in unsere Tage nicht abreißt. Es war mehr als eine symbolische Geste, daß Hans Pfitzner auf dem Wiener Zentralfriedhof seine Ruhestätte ersehnte und auch fand.

Wandern wir diesen Kreis ab und nehmen wir uns als echte Wanderer auch noch Zeit zu verweilen und hier und dort einige Wegstunden nach außen oder innen abzuschweifen, dann werden wir bald gewahr werden, daß wir auf einer heiligen Straße gehen, auf der sich gar manche Entscheidung des deutsch-europäischen Schicksals vollzogen hat.

Beginnen wir im Norden. Im Augenblick, da wir von der Nordsee an die Küste kommen, grüßt uns Wesselburen, die Heimat Friedrich Hebbels, Rügen, das wir nördlich umschiffen, weist uns Ernst Moritz Arndts Geburtsstätte und verdeckt Gerhart Hauptmanns Grab. Aber die weiten Himmel und die Farbenpracht der Sonnenuntergänge gemahnen an die versteckten Hafenstädte Greifswald und Wolgast, wo Caspar David Friedrich und Otto Philipp Runge geboren wurden.

Wieder auf dem Festland führt der Weg durch das Schicksalsland, dagegen das Slawentum fortgesetzt anbrandete. Und wir wandern durch die Gegenden von Frauenburg und Thorn und werden daran gemahnt, daß hier Kopernikus durch seine revolutionierende Weltschau das neue Gedankengebäude abschloß, darin dann unsere Kultur zur zweiten Blüte reifen konnte. Die Wanderung geht weiter und trifft die Oder, — jetzt unser dritter Schicksalsstrom! — an der Stelle, wo sie ins alte Deutschland einfloß. Hier gemahnt Ratibor und wir

fühlen: Ja, das sind die „Wälder und die Täler weit und Höhen", in denen Eichendorff seine romantische Sehnsucht gestillt hat. Und dann stehen wir in Wien. —

Gleich südlich Wien beginnt der Aufstieg zu den Alpen, und kaum, daß der Großglockner bezwungen ist, schauen wir vom Brenner hinab zur Heimat Walthers von der Vogelweide.
Die Schweiz betreten wir durchs Engadin und atmen die freie und reine Luft von Sils-Maria, in der Nietzsche die Vision der ewigen Wiederkehr erlebte. Der Zirkel drängt nach Norden zum Zürcher See, vorbei an der Grabinsel Ulrich von Huttens. Den Berg hinauf zum Geburtshaus des Paracelsus, weiter nach Triebschen, der denkwürdigen Stätte der Begegnung Wagners mit Nietzsche und dem Geburtsort der „Ring-Tetralogie". Aber schon wird die Luft kühl. Basel: Erasmus von Rotterdam flüchtete sich hier in eine Neutralität, mit der er seine eigene Feigheit zudeckte, als die Gedanken der Humanität zur Tat und Hilfe für den Humanisten Hutten drängten.
Hinüber ins Elsaß ruft Grünewalds Isenheimer Altar, und der Weg führt weiter, an Albert Schweitzers Geburtshaus vorbei über die Vogesen: Verdun, die blutige Entscheidung des Ersten Weltkrieges, breitet seine Gräberfelder aus und schon winkt fern Sedan, das Gegenstück 45 Jahre zuvor und 25 Jahre danach.
Mit Brüssel - Mecheln - Antwerpen stehen Breughel - Rubens in unserer Erinnerung wieder auf. Dann erhebt sich ein veralteter politischer Schlagbaum und beweist nur seine Ohnmacht und seinen Widersinn im Reich und auf der Straße des Geistes. Schon umbranden uns die Madrigale der niederländischen Schule von Willaert bis Ockeghem, und die stolze Reihe der Maler, angeführt von den Brüdern van Eyck, zeigen ihre revolutionären Taten, die bereits aus jenem Geist gedacht und geschaffen waren, den später Kopernikus durch die Umkehrung seines Weltbildes für ganz Europa als gültig und neue Wege weisend zur Hochblüte brachte.
Und die Straße auf unserem Kreis lockt zu seinem letzten Ziel: Rembrandt - Amsterdam. Hier und durch sein Genie

sollte sich die Malerei als erste Kunst aus neuzeitlich kopernikanischem Geist zu ihrer absoluten Größe erheben, 150 Jahre vor Weimar und Wien.
Vergessen wir nun unsere spielerische Träumerei, damit wir mit wachen Augen dem Wesen und den Visionen Rembrandts begegnen. An diesem Punkt auf dem großen Kreis hat sich in dem einen Maler schon die ganze Kunst gesammelt; alles was in dieser Epoche und an allen Orten innerhalb dieses Kreises in der Folgezeit geschah, war in ihm schon vorhanden. Das gilt auch für die beiden großen „Außenseiter", die jeweils um ein Drittel nach Osten und Westen über diesen Grenzkreis hinausgreifen: Für Shakespeare und Kant.

Heimat und Herkommen

Zweimal hatten wir den Rhein auf der Kreiswanderung um das Kerngebiet unserer Kultur überschritten: den jungen Quellfluß, als er sich vom Gotthard stürzend zum erstenmal auf seine Wesensrichtung besann, und dann in Basel, als er den ersten Versuch, nach Westen abzutriften jäh zur endgültigen Richtung änderte. Erst nachdem er alles erlebt und selbst beseelt hatte, die Weite des elsässischen „Garten Gottes" ebenso wie das qualvolle Gedränge durch das von ihm in unzähligen Jahrtausenden selbst gesägte Tal, durfte er sich nun endgültig nach Westen wenden, er, der große Widerpart zum anderen Nibelungenstrom, der Donau, die wir an der Stelle überschritten, wo an ihren Ufern Beethoven seinen Menschheitshymnus gesungen hatte.
Jetzt aber, an der Mündung des Rheins, waren wir am anderen geistigen Schnittpunkt angelangt. Denn stromabwärts von der holländischen Universitätsstadt Leyden, dort, wo der „Alte Rhein" die letzte Menschensiedlung verläßt, um sich im Meer auszulöschen, stand die Mühle, die zur Hälfte Harmenz Gerritz van Rhijn gehörte. Mit seiner ihm etwa 1589 vermählten Frau, der Bäckerstochter Neeltje Willemsdz van Zuytbruick hatte er bereits vier Kinder, als am 15. Juli 1606 Rembrandt Harmenz geboren wurde.

Dieser Sohn fiel durch seine geistige Begabung auf, und die wohlhabend gewordenen Handwerkereheleute setzten ihren Ehrgeiz darein, ihr Kind auf eine sozial höhere Stufe zu heben, auf die höchste, die ihnen damals erreichbar erschien: Er sollte Gelehrter werden. Am 20. Mai 1620 wird Rembrandt in Leyden in die Universitätsmatrikel aufgenommen: „Rembrandus Hermanni Leydensis an. 14. stud. litt. apud parentes". (Harmenz Rembrandt aus Leyden, 14jährig, Student der Wissenschaften, wohnhaft bei den Eltern.)
Der Geist der „Gründerzeit" dieser Hochschule war für das ganze Land gültig und auch in der zweiten Generation noch wach. In ihm zeigt sich die seelische Bereitschaft der Menschen und ihrer Zeit. 1574 hatten die Leydener Bürger ihre Stadt gegen die Truppen des Herzogs Alba bis zum Äußersten verteidigt und schließlich nur durch das Opfer des Dammdurchstiches den belagernden Feind geschlagen und zum Abzug gezwungen. Als nun Wilhelm von Oranien nach dem Entsatz ihrer durch die Fluten arg zerstörten Stadt die Bürger fragte, womit er diesen beispielhaften Opfersinn belohnen und ihre Verluste wettmachen könne, lehnten sie alle materielle Wiedergutmachung stolz ab und baten einzig um das Privileg zur Gründung einer Universität. Bereits im nächsten Jahr wurde sie gestiftet. So bewahrten sie die Idee ihres Opfers rein und schützten sie vor dem Abgleiten in materielle Niederungen.
In dem Halbjahrhundert von der Gründung bis zu Rembrandts Immatrikulation war der Bürgersinn der Holländer am Sieg über die größte Weltmacht der Zeit erstarkt und der Wille zur eigenen Kultur aufgebrochen.
War es die Abscheu vor den logischen Spitzfindigkeiten, den philosophischen Geistesakrobaten im gestaltlosen Raum des abstrakten Denkens der philologischen Akribie, was im Blut des Handwerkerkindes noch wach war und den jungen Schüler zur Welt des Gegenständlichen zurückrief? Diese Fragen werden wohl nur noch als Problem gestellt werden können; entschieden wurden sie durch die Tatsache, daß der junge Student der Philosophie und Theologie, (denn die Philologie war

ja die Vorstufe zur Gottesgelahrtheit), noch im gleichen Jahr der Immatrikulation den Hörsaal mit der Malerwerkstatt des Jakob Isaak Swanenbroch vertauschte.

Die erste Entscheidung in Rembrandts Leben ist gefallen: der angehende Theologe hat sich zum Malerberuf entschlossen. Es ist dies bei Rembrandt, wie wohl bei jedem Genie, kein Wechsel von einer Welt zur anderen, sondern ein Hindurchringen zum Kern, denn er bleibt auch als Maler ein religiöses Genie. Aber auch seine zweite Wandlung, diesmal innerhalb der Malerei, ist wieder ein Durchbruch nach innen, kein Wechsel im Draußen.

Nach drei Jahren Lehre bei Swanenbroch, diesem an italienischen Vorbildern geschulten Lehrer, geht Rembrandt nach Amsterdam zu Pieter Lastmann. Amsterdam bedeutete nicht nur damals für Holland das Tor zur Welt. Die früheren Wege aus Europa über Genua und Venedig waren längst durch die neue Route über die protestantischen Länder getauscht, und Frankreich hielt bei diesem Wechsel die Schwebe bis zur Bartholomäusnacht. Mit der dort gefällten Entscheidung wurde es ebenfalls in die vergangene Zeit zurückgeworfen, und Amsterdam und Antwerpen wurden die großen Häfen nach England und Amerika. Später folgte Hamburg. Der „Aufstand der Niederlande" war zwangsläufig in dieser rein tatsächlichen wie geistigen Gewichtsverschiebung angelegt.

Die politischen Auswirkungen sind stets Folgen geistiger Entscheidungen. Holland trat damals an die Spitze dieser Entwicklungen, ein Kampf und Sieg über Spanien war notwendig in der geistigen Gewichtsverlagerung der Epoche beschlossen. Und Amsterdam war die Hauptstadt dieses Kernlandes. Es zählte mit seinen 300 000 Einwohnern zu den damals größten Städten der Erde. Descartes wohnte von 1629—32 in der holländischen Metropole; Spinoza wurde hier 1632 geboren.

Rembrandt ist noch nicht zwanzig Jahre alt, als er von der einzigen „Bildungsreise" seines Lebens in die väterliche Mühle am Rheindelta zurückkehrt und sich in die „Abgeschiedenheit" seines Werkes verschließt. Noch einmal wird er die gleiche Straße gehen, die zwanzig Meilen von Leyden nach

Amsterdam. Mit diesen beiden Reisen erschöpft sich sein äußerer Drang in die Welt. Er brauchte keine Welt außer sich zu erfahren.
Wie Kant die engere Umgebung von Königsberg nie verlassen hat, so blieb auch Rembrandt in seiner Heimat. Der Gegensatz zu Rubens fällt schon hier ins Auge, wenn dieser die ganze damalige sehenswerte Welt, Wallonien, Frankreich, Spanien, Italien, Deutschland und die Niederlande bereist und nicht nur als Maler beherrscht, sondern auch als Diplomat in den Kreis der tatsächlich Herrschenden tritt.
Rembrandt dagegen gehört zu jenen Künstlern, die nicht nach Italien zogen, die sich auf ihren engeren oder weiteren „Parakosmos" beschränkten: Altdorfer, Bach, Beethoven, Schiller, Caspar David Friedrich — im Gegensatz zu jenen, die die Welt durchfuhren, um sie zu „erfahren": Dürer, Rubens, Händel, Mozart, Goethe.
Diese autochthone Haltung des „introvertierten", bodenständigen Künstlers gegenüber den Weltreisenden bedeutet kein Sich-Verschließen vor der anderen Welt. Bach hat die italienische Musik bereitwillig in sich aufgenommen, hat die Konzerte von Vivaldi und anderen uminstrumentiert. Und auch Rembrandt zeichnet Leonardo da Vincis Abendmahl nach, er ist gefesselt von dessen klassischer Raumaufteilung, aber sie ist ihm auch gleichzeitig der Ansporn zur eigengeprägten Raumdurchdringung, bis zu seiner Antwort in „Verschwörung der Bataver" und zu „Simons Hochzeit". Seine Sammelleidenschaft italienischer Kunst ist bekannt; er will sich am Kontrapost bilden und am Gegenbild sein eigenes Wesen erkennen.

Die Tatsache, daß eine bestimmte Reihe von Künstlern nicht nach Italien, dem damaligen Mekka der Kunst, zog, ist bedeutsam. Haben die Klassiker des Südens den ruhenden, den in der Augenblickssituation endgültig in Erscheinung getretenen Ausdruck dargestellt, so geht es Rembrandt schon beim ersten Selbstporträt um andere Dinge. Die Italienfahrer suchten die dort als Ideal verkündete *Schönheit;* er aber will, vom ersten Eigenbild an, die *Wahrheit.* Im Süden herrschte die „re-

pressentatione", die Zurschaustellung; — er mühte sich von jeher um die Verinnerlichung. Wenn heute in der Biologie (Portmann) der Begriff der Innerlichkeit eine tragende und entscheidende Bedeutung erlangt, so ist es durchaus schon auf Rembrandt und seine Art des Schauens und Gestaltens anzuwenden! Bei den Romanen der herausgehobene, in die Feier erhobene Augenblick, die Überhöhung in das Fest der Schönheit, — hier, bei Rembrandt, von Anbeginn seines künstlerischen Werkes die Heiligung des Alltags: Das Göttliche ist überall. Im Grunde genommen zielen die Begriffe schon auf den letzten Dualismus der Welterkenntnis: Transzendentalismus oder Immanenz der Mystik.
Soweit ist Rembrandt schon vorgeprägte „Form", die lebend sich entwickelt, wenn er aus Instinktsicherheit einen Weg geht, der ihn alle unnötigen Umwege vermeiden läßt. Es ist die innere Sicherheit des Genies, die ihn auf diese ihm gemäße Straße führt.
Das Wort „Genie ist Fleiß" trifft auf keinen Künstler wohl mehr zu als auf Rembrandt, der sich, heimgekehrt in die väterliche Mühle, daran macht, sein Handwerk nun zu erproben. Unablässig schaut er in die Natur und „reißt" sie auf seine Leinwand, auf Papier oder Metallplatten.
Mit 25 Jahren glaubt er sich soweit selbst geformt zu haben, daß er zum zweiten Male das Elternhaus verlassen kann. Er wiederholt symbolisch seine erste Reise in die Welt, einstmals als Lehrling, gesucht und gewagt, jetzt als Meister. Noch einmal geht er den Weg von Leyden nach Amsterdam. Damit hat er den äußerlichen Raum seines Lebens durchmessen, und er beginnt seinen Eintritt in die große Welt und den Wettstreit mit den geistigen Kräften seiner Zeit.

Absolute Herrscher, künstlerisches Ideal dieser Zeit, waren Peter Paul Rubens und sein Schüler Antonius van Dyck, der 1627 aus Italien zurückgekehrt war. Daneben saß noch in Haarlem der unvergleichliche Meister des Charakterbildes, zugleich der Gruppenkomposition: Frans Hals. Die leidenschaftliche Bewegtheit, die spannungsgeladene Dynamik der

Rubensschen Bildgestaltung wurde durch van Dycks geläuterte Statik und die edle Repräsentation besonders seiner Porträts polar ergänzt. Wo blieb da noch Raum für einen Dritten?

Beide, Rubens und van Dyck, waren extravertierte Künstler, die den Menschen in der Feier seines höchsten Augenblicks festhielten. Die italienische „repressentatione", nun aber erfüllt aus der Dynamik des Werdens im Gegensatz zur Statik des Seins, das ist wohl die Formel, auf die man Rubens und seinen, wie er sich selbst als Meister immer noch bezeichnete, „Gehilfen" van Dyck bringen darf. Es ist wie das, was sich später bei Händel bis zu seiner „Aggrippina" im Gebiet der Oper vollzieht, und darüber hinaus auch bei seinen späteren Werken der Londoner Zeit zum grundlegenden Unterschied zu Bach führt: Extraversion seiner Kunst im Gegensatz zur Introversion Bachs.

Es beweist wiederum die geniale Selbstsicherheit Rembrandts, daß er niemals Rubens oder van Dyck nachgeahmt hat, sondern von jeher seinen eigenen Weg ging. Und es bestätigt gleichzeitig die Höhe des kulturellen Lebens seiner Zeit, daß im selben Raum beide möglich wurden: Rubens und Rembrandt. Beide vermochten ihre Sonderart zu entfalten, getragen von der Kraft der sie stützenden Käufer. Die Unterschiede zwischen Wallonien, dem katholischen Süden, und Holland, dem protestantischen Norden, sind erst zweitrangig in der Frage der Geltung und Ent-Geltung, wenn sie auch entscheidend sind für die Möglichkeit zur Extraversion von Rubens und zur Introversion von Rembrandt. Eines zeigt sich immer klarer: Rubens ist für Rembrandt kein Vorbild, dem es nachzustreben gilt (wie dies Rubens für van Dyck gewesen war), sondern er ist eine ihm nicht gemäße Möglichkeit der Bildgestaltung, die ihm seine eigene, völlig andersgeartete Notwendigkeit nur umso stärker zum künstlerischen Bewußtsein bringt. So muß Rembrandt die entscheidenden malerischen Probleme seiner Zeit notwendig aus eigener Kraft angehen. Sie waren: Licht und Schatten, Perspektive, Porträt und Selbstporträt. Diese malerischen Probleme können nur auf dem Hinter-

grund des neugeformten kopernikanischen Weltbildes erkannt werden. Dann wird sich auch klären, warum der Katholik Rubens zur italienischen Renaissance ein künstlerisches Verhältnis haben konnte, der Protestant Rembrandt aber zur Mystik geführt werden mußte, die ihm einen tatsächlichen oder geistigen Weg nach Italien verbot.

Der Künstler und sein Weltbild

Eine Stilgeschichte kann sich mit der Darstellung der malerischen Probleme begnügen; eine Formengeschichte jedoch muß diese stilistischen Merkmale als Auswirkungen eines dahinterstehenden und alle Äußerungen des künstlerischen Wollens formenden Weltbildes erkennen und darstellen. Der Mensch, der aus innerem Gedrängtsein sein Bild von der Welt in diese und keine andere, eben die für ihn notwendige Form bringt, ist das Entscheidende und Primäre; — der Zeitstil, Stilübernahmen, technische Möglichkeiten sind sekundär. So gesehen sind die Zeitgenossen Grünewald und Dürer durch eine Welt getrennt, während Dürer und der 150 Jahre jüngere Rembrandt eng zusammenrücken. Denn zwischen Grünewald und Dürer liegt die Heraufkunft eines neuen Weltbildes, das die „Zeitgenossen" trennt und Rembrandt und Dürer über Jahrhunderte hinweg vereint, — ja, den Bogen sogar weiter schlägt bis zu C. D. Friedrich und, besonders von Rembrandt aus, zu Cézanne als dem letzten großen absoluten Maler innerhalb des kopernikanischen Weltbildes. Zwischen Dürer und Grünewald aber geht die Entscheidung hindurch um das geozentrische oder das heliozentrische, das „mittelalterliche" oder das kopernikanische Weltbild.
Jedes dieser Weltbilder hatte, wie in der Philosophie, Mathematik, aber auch sowohl in der Gottesvorstellung wie der Vorstellung von der Erde und den Menschen als ihren „Herren", dann ganz bestimmte Möglichkeiten und Formen der Darstellung in der bildenden Kunst, Musik und Dichtung hervorgebracht.

Das mittelalterliche geozentrische Weltbild hatte die Erde als feststehende Scheibe und die Sonne als Gestirn im Umlauf um sie erkannt. Diese Sonne wirft in der mittelalterlichen Malerei keinen Schatten! Sie kann es auch nicht, denn die Malerei ist zweidimensional, flächig; die dargestellten Körper werden auf die zweidimensional empfundene Fläche vor den Goldhintergrund ohne Raumgefühl projiziert. Aber erst der dreidimensionale Körper kann Schatten werfen. Im mittelalterlichen, zweidimensionalen Bild gibt es nur eine Fläche für das Bildgeschehen, dahinter schließt der Goldhintergrund ab.
Das Geschehen im Bild vollzieht sich objektiv unter sich auf dieser Fläche; es gibt weder eine Beziehung auf Hintergründe noch eine Hereinnahme des Betrachters vor dem Bild oder eine noch spürbare Beziehung zum „ersten Betrachter“, nämlich zum Künstler selbst, der dieses Bild schuf. Wie die großen Bildhauer anonym blieben, wie der Verfasser des Nibelungenliedes unbekannt ist und wie im Grunde genommen, abgesehen von den Namen selbst auch Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach oder Hartmann von Aue sich völlig ins Werk gegeben, im Werkdienst sich aufgebraucht haben, so auch die Maler bis einschließlich Grünewald. Es macht die Eigenart und Größe Vogelweides aus, daß er über die Vollendung der mittelalterlichen Forderungen noch seine subjektive Kraft in die allgemeine Form einfließen läßt. Es ist mehr als ein Zufall, es ist sogar geschichtliche Notwendigkeit, daß wir vom Schöpfer des Isenheimer Altars nicht einmal den genauen Namen wissen. (Wir wissen nur, daß er bestimmt *nicht* Grünewald geheißen hat!). Wir glaubten zu wissen, daß er älter war als Dürer, vielleicht eine Generation älter. Über Dürers Leben leuchtet eine dokumentarische Klarheit, die er als moderner Mensch selbst unterbaut hat mit Tagebuch und Selbstbildnissen. So weit geht die geistige Zugehörigkeit der beiden Künstler zu ihren verschiedenen Weltbildern.
Alles Biographische, alles Subjektive ist im mittelalterlichen Weltbild geistig nicht vorhanden und findet deshalb auch keine Wiedergabe in der dortigen Malerei. Im geozentrischen Weltbild vollzieht sich das Bildgeschehen auf einer zweidimensiona-

len Fläche objektiv unter sich. Kein Blick einer dargestellten Person zwingt den Beschauer in die gleichen Augenbahnen; im gesamten Altarwerk in Isenheim schauen uns nur ein Fabeltier in der Versuchung und dann der Auferstandene an. Ja, genau gesehen schaut der zum Himmel Auffahrende sogar über den Betrachter hinweg; die Augenbahnen liegen in der gleichen Richtung, aber nicht ganz in gleicher Höhe.
In dieser Objektivität der zweidimensionalen Fläche sind auch die Gründe beschlossen für die Größenverhältnisse der dargestellten Personen. Der geistig oder machtmäßig Überragende ragt auch in der reinen Größenanordnung aus der Umgebung heraus, der Größenmaßstab der realen Geschehnisse enthält im Bild gleichzeitig die Werteskala der ideellen Bezüge.
Es ist eine selbstherrlich in sich abgeschlossene, objektiv sich vollziehende Bildwelt, — genau so wie die Erde als damals geglaubter Vollzugsraum des göttlichen Heilsplans als eine objektive und einmalige, in sich geschlossene Welt angesehen wurde. Alles andere, Himmel und Hölle, Sonne und Sterne, waren nur Tatsachen im Zusammenhang mit diesem Heilsplan und erhielten von dorther ihren Sinn.
Nun wurde diese Vorstellungswelt eingerissen durch die kopernikanische Umkehrung der Weltansicht. Die Erde als alleiniger Träger des für den Menschen bereits sichtbar werdenden Teils des Heilsgeschehens war bezweifelt und entthront. Die Sonne wurde Mittelpunkt, die Erde zu einem Planeten unter anderen. Der Mensch, in den Katarakt dieser Stürze gerissen, fing sich erst wieder im Begreifen seines subjektiven Denkaktes: cogito, ergo sum. Aus den Zusammenbrüchen der objektiven Weltvorstellungen rettete er das Einzel-Ich. Und die Maler hatten dies bald zweihundert Jahre vor Descartes bereits getan, als die Brüder van Eyck die ersten Porträts ins Bild bannten und damit in der Malerei die Aufgabe wiederholten, die wiederum zwei Menschenalter vor ihnen schon Peter Parler gestellt gewesen war mit den Porträtbüsten an der Triforiumsgalerie des Veitsdomes in Prag.
Aber dieser neu geschaute Mensch, nun von Memling, Rogier van der Weyden, Hans Laib bis zu Dürer und Holbein dann

als Mikrokosmos, als einmalige Persönlichkeit mit Hilfe der Kunst verewigt, — er sah von seinem neu eroberten geistigen Standort die Dinge mit ganz anderen Augen: alle Dinge ordneten sich in seiner Schau neu, und zwar nun nicht mehr nach objektiven Werteskalen, sondern nach dem ganz subjektiven Erlebniseindruck des Augenblicks. Die mittelalterliche Zeitlosigkeit wird ersetzt durch das nunc et hic, hier und jetzt der Aufklärung, die Fixierung an eine bestimmte Situation in Raum und Zeit. Die Welt, der Raum wurden der Zeit koordiniert; das Erscheinungsbild unterlag einem dauernden Wechsel, Licht und Schatten ordneten das Bild zwischen Mensch und Sonne. Das Bild wurde dreidimensional, der Beschauer wurde selbst angesprochen; und dies war eigentlich die Folge davon, daß sich der erste Beschauer, also der Künstler selbst, jetzt mit ins Werk gab, seine subjektiven Empfindungen und „Einsichten" verewigte, so daß jeder Betrachter später an die Stelle des Künstlers treten konnte, — und es sogar mußte, um dessen Empfindungen nachzuerleben.
Diese neue *Einsicht* in die Welt, die nun vom subjektiven Standpunkt des Künstlers aus geschah, zwang zur *Perspektive*, zur *Durchsicht* durch die früher nur zweidimensional erschaute Bildfläche. Der Goldhintergrund fiel, die Unendlichkeit des Horizontes tat sich auf. Das Bild wurde dreidimensional, der dargestellte Mensch wurde körperhaft aufgefaßt. Damit hatte er die Möglichkeit gewonnen, im Widerspiel mit der Sonne auch im Bild dann Licht und Schatten zu werfen. Die Parallele zur Musik ist klar: der zweidimensionalen mittelalterlichen Bildgestaltung entspricht die Gregorianik, der Dreidimensionalität dagegen die nun von Norden nach Italien hereinbrechende „Ars nova", also der fugierte Stil der Polyphonie. Die Sprache zeigt ja auch noch die tieferen Zusammenhänge, wenn „Fuga" auf deutsch „Flucht" heißt und wir von einer die perspektivischen Gesetze besonders schön und deutlich zeigenden Folge von ineinanderführenden Zimmern als von einer „Zimmerflucht" sprechen. (Nächster Schritt die Variation.)
Der Mensch als der Ordner dieser sich neu und völlig anders als im Mittelalter darbietenden Welt — jetzt wird er selbst

zum Problem und Gegenstand der Kunst. Das Mittelalter als die Zeit des geozentrischen Weltbildes kannte kein Porträt. Die Naumburger Stifterfiguren stellen Persönlichkeiten dar, die damals, als sie der Naumburger Meister schuf, schon 200 Jahre tot waren. Und vom Bamberger Reiter wissen wir nicht, wen er darstellen will, den Kaiser Heinrich oder Friedrich II. von Hohenstaufen oder Stephan, den Hl. Georg oder wen sonst; doch gerade dadurch wächst er zum umgreifenden Inbild für Alle über das Abbild eines Einzelnen hinaus. So reift er zum Symbol des staufischen Ritters.

Jetzt aber, im neu sich formenden heliozentrischen Weltbild, wird der Mikrokosmos Mensch dem Makrokosmos Welt entgegengestellt; jedes Bild zeigt nicht mehr d i e Welt in ihrer objektiven Ordnung, sondern es zeigt die persönliche Ansicht des Künstlers von seiner Welt in dieser oder jener Blickstellung, die rein räumlich als Perspektive, seelisch als darüber gebreitete Stimmung und zeitlich als Augenblickseindruck festgehalten wird.

Daraus ergeben sich je nach dem Überwiegen des einen oder anderen Momentes verschiedene Stilrichtungen im Ablauf dieses heliozentrischen Weltbildes, die man mit Renaissance, Romantik und Impressionismus etikettierte, als ob nicht jede hohe Kunst alle diese Elemente in sich einschließen müsse.

Wohl hat C. D. Friedrich vielleicht mehr zur Romantik geneigt, Renoir zum Impressionismus. Aber, bei den großen Künstlern vermögen diese Unterteilungen nur die Oberfläche anzurühren, im Grunde aber sind sie nicht dies oder das, diese oder jene Stilrichtung, sondern sie sind im Wesen eben Dürer oder Cézanne, oder sie sind die Malerei schlechthin, sie sind dann eben — Rembrandt. In der Musik des kopernikanischen Weltbildes sind es zwei Gipfel, die erst das Ganze ausmachen: Bach und Beethoven. Mozart ist aber der Sonderfall und Inbegriff der Musik, — wie Rembrandt *das* Symbol der Malerei ist. In der Malerei ist jedes Problem, von Dürer bis Cézanne, von C. D. Friedrich bis Leibl, schon von Rembrandt zu irgend einer Zeit und in irgend einer Gattung seines Schaffens bereits gemeistert, wie auch Mozart schon Klänge kennt, die erst das

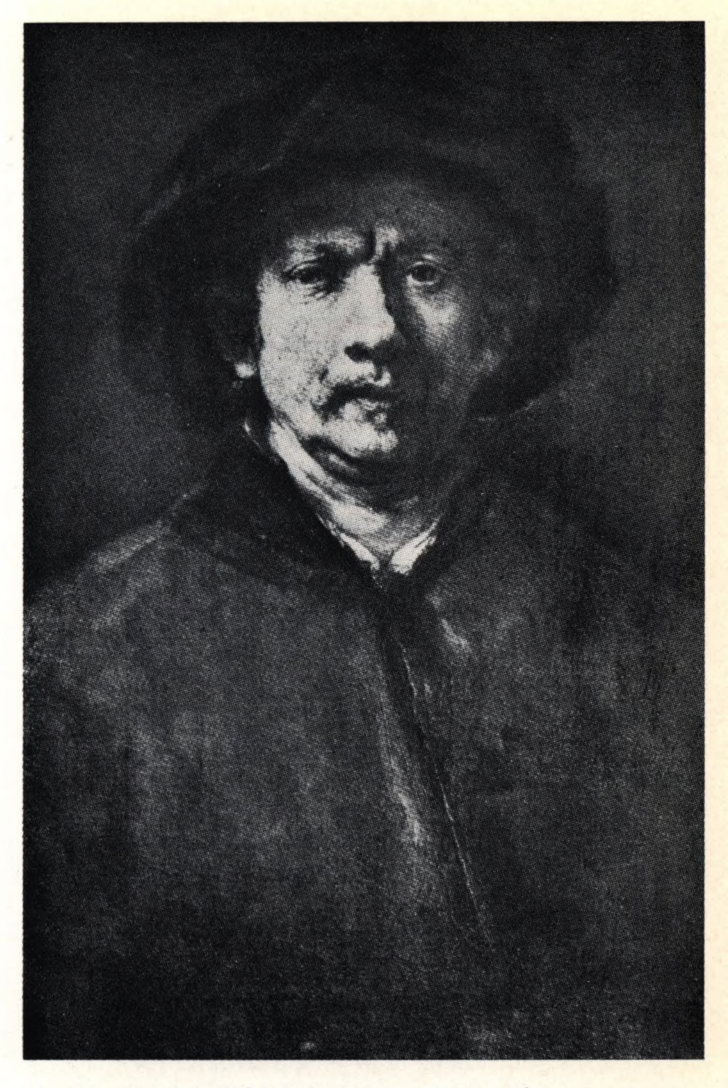
Tristan-Vorspiel wieder entfaltet. Ja, sogar Schönbergs 12 Töne sind bereits in seiner g-moll-Sinfonie und im c-moll Klavier-Konzert vorgedacht und vorgebildet.

Licht und Schatten

Das neue Bildproblem von Licht und Schatten wird ja nicht erst von Rembrandt entdeckt. Es war mit der Kopernikanischen Umkehrung der Weltansicht der Malerei schon seit zweihundert Jahren bereits gestellt, als Rembrandt den Hörsaal mit der Malerwerkstatt vertauschte. Geertjen tot Sint Jans hat mit seiner „Anbetung des Kindes“ das mystische Helldunkel zum zentralen Gestaltungsproblem erhoben und gemeistert, was ihm schon Dürers Bewunderung eintrug. Dürer erkannte dieses Problem — bei einem anderen! — und doch wurde es für ihn, aus seiner andersgearteten Natur heraus, kein zentrales Problem. Für die Zeit unmittelbar vor Rembrandt sei nur der Name Elsheimers erwähnt, um das Märchen von Rembrandt als dem Entdecker des Helldunkel zu widerlegen. Die Frage nach Rembrandt lotet ja viel tiefer. Schon in seiner Frühzeit nimmt er diese Probleme, an deren Bewältigung die Künstler vor ihm ein ganzes Malerleben gesetzt hatten, wie selbstverständlich in seinen Stil auf und treibt sie zur letzten Entscheidung. Aber deshalb wäre er noch lange nicht die Vollendung der Malerei geworden!
Es sind die ersten Bilder aus seiner Leydener Zeit, die schon die meisterliche Behandlung von Licht und Schatten als zentrales Gestaltungsproblem zeigen. Das Kasseler Selbstbildnis um 1627 scheint geradezu um dieses Problems willen gemalt zu sein: der volle Lichteinfall auf die rechte untere Gesichtshälfte, Mund und Augen im Schatten verborgen, das Haar im Widerspiel von Hell und Dunkel; eine zentrale Lichtquelle, die Sonne und der Mensch in seiner augenblicklichen Stellung, im Spiel mit ihr.
Dieses Problem „Licht und Schatten“, und zwar von einer zentralen Lichtquelle aus, ist der Orgelpunkt für alles Bilden

Rembrandts bis zum Jahr 1640. Ob es nun der „Paulus im Gefängnis“ (1627) ist, „Samson und Dalila“ (1628) und „Christus an der Martersäule“ (1628, Paris) — immer geht es darum, den Menschen im vollen Lichteinfall zu zeigen. Daß dieses Licht lebendiger, strahlender, wärmer ist als bei seinen Zeitgenossen, das war es wohl, was schon diese als das Überragende an ihm erkannten. Er war damals der Erste unter Gleichstrebenden, er war der bessere Maler, der größere Könner. Der „Geldwechsler“ (1627, Kaiser-Friedrich-Museum), das frühe Emmausbild (1627, Paris) oder der frühe „David, vor Saul die Harfe spielend“ (1631, Frankfurt, Städel) bis hin zum „Simson im Tempel“ (1631, Haag), zeigen, wie auch alle Porträts dieser Zeit, den meisterlichen Beherrscher dieses Lichtspiels. Die Kühnheit, mit der Christus im frühen Emmausbild etwa als Schatten vor die Lichtquelle gesetzt wird, das ist persönlicher „Sturm und Drang“, Spiel des jungen Genies innerhalb der Tradition. Die „Gefesselte Andromeda“ (1632, Haag), der „Ungläubige Thomas“ (1634, Leningrad), das Dresdener Selbstbildnis mit Saskia (1634), das „Frühstück“, bis hin zu „Simsons Hochzeit“ (1638), sind kühne Weiterführungen dieses Licht-Schatten-Spiels, wobei aber immer die Lichtquelle zentral erkannt oder denkbar bleibt. Was Rembrandt bis rund um das Jahr 1640 von seinen Zeitgenossen abhebt, ist sein größeres Können, sein intensiveres Erfassen der allgemeinen, aus dem kopernikanischen Weltbild auferlegten neuen Probleme in der Malerei.

Die „Anatomie des Doktor Tulp“ erhält ihr Licht noch gleichmäßig von links vorn, und der Körper des Sezierten sticht nur wegen seiner Eigenfarbe gegen die dunklen Gewänder des Kollegiums ab. Daß Rembrandt im Rücken des Doktor Tulp eine dunkle Tiefe dagegen setzen muß, ist aus dem Gleichgewicht von Hell und Dunkel und aus der sehr kühnen, kontraklassischen Aufteilung des Anatomieraumes begründet, nicht aber im Problem Licht und Schatten als Eigenwert, wie es beim späteren Rembrandt sein wird. Auch in der Anatomie hat das einfallende Licht noch eine dienende Funktion, es ist noch Mittel und Zweck, noch nicht selbstherrschendes Ele-



Rembrandt, Selbstbildnis im Alter von 46 Jahren
Wien, Kunsthistorisches Museum

REMBRANDT

Ihr zählt die Opfer nach an meiner Straße,
Verflucht mich als den Töter allen Seins,
Daß ich vereinsamt flieh aus euerm Maße
Und steh nun über dieser Welt des Scheins.

Wie brannte sich der Abschied der verbrauchten
Und aufgezehrten Liebe in mein Herz,
Bis aus den Opfergluten der Verhauchten
Sich zündete der neue Schaffens-Schmerz.

Was wißt ihr denn von meiner Not? — von Grauen
Wie Sehnsucht, — und was sich in mir begab
An eignem Tod? — Denn jedes neue Schauen
Geschieht im Aufblick erst aus frischem Grab.

Hans W. Hagen (11. 9. 46)

ment. Bis dahin war Rembrandt im Raum seiner nordischen Heimat den gleichen Weg gegangen, wie ihn Caravaggio in der südlichen Tradition vorausgewiesen hatte.
Den Höhepunkt dieser „natürlichen" oder besser vielleicht gesagt naturgesetzlichen Lichtführung stellt wohl die „Danae" (1636, Leningrad) dar: Ein im Licht sich badender Frauenkörper, der mit Hand und Augen dieses als Gott erfühlte Licht zu sich herannimmt. Mit diesem Bild hatte der dreißigjährige Rembrandt Rubens und van Dyck überflügelt; rein malerisch gab es keine Darstellung eines weiblichen Körpers, die diesem Akt Rembrandts verglichen werden könnte, und vor der geistigen Verhaltenheit dieses Bildes versanken alle bisherigen Versuche, ein ähnliches Thema zu bewältigen, als Vergewaltigung und Veräußerlichung des Seelischen durch den Körper. Ein Blick auf die klassischen Darstellungen, etwa einer ruhendenVenus, wie sie Italien, Frankreich oder Spanien hervorgebracht hat, von Giorgione, Velasquez, Goya bis Manet also, zeigt Annäherungen, aber auch weltweite Unterschiede.
Rembrandt brauchte nicht auf den Tod von Rubens oder van Dyck zu warten, um die Alleinherrschaft anzutreten. Mit Bildern wie der „Blendung Simsons" (1636, Frankfurt, Städel), „Isaak segnet Esau" (1636, Earl of Bronlow), „Tobias heilt seinen Vater" (1636, Brüssel), „Der Engel verläßt Tobias" (1637, Paris, Louvre) bis zu „Abraham bewirtet die Engel" (1637, Leningrad) und zur „Hagar", (1640, London) hatte er bereits die absolute Höhe der Malerei erreicht, die innerhalb der Erkenntnisse und Möglichkeiten der kopernikanischen Weltansicht für alle Beteiligten damals gegeben war. Die zahlreichen Porträtaufträge dieser Zeit, aber auch der Auftrag des Statthalters der Niederlande für die heute in München befindliche „Passion" zeigen, daß die Mitwelt seinen Wert genau kannte.
Es beweist aber Rembrandts Genie, daß er sich nicht mit dieser Meisterschaft begnügte, daß er nun nicht ein ganzes Malerleben lang sich wiederholte, sondern daß er nach wenigen Jahren dieser Gratwanderung noch einmal hinabstieg, um den letzten Gipfel zu erreichen, jene einsame Höhe, die im euro-

päischen Kulturkreis vielleicht sechs oder sieben Menschen erlangten, im Gebiet der Malerei aber nur Rembrandt allein erstiegen hat.

„Stirb und Werde"

Auf diesem Wege steht die Entwertung aller bisher für ihn geltenden Werte. Man hat sich gewöhnt, einen solchen Schöpfungsaugenblick im Leben eines Menschen oder eines Volkes oder einer Kultur als „Krise" zu bezeichnen. Krise heißt eigentlich Entscheidung — Unterscheidung. In einer solchen Zeit drängen sich Wahrheit und Lüge, Tod und Leben stärker aneinander, vermischen sich und wollen wieder geschieden sein. Diese Scheidung ist nur möglich, wenn der Unterscheidende die bisherigen Maßstäbe und Inbilder auf einem „Gang zu den Müttern" überprüft und in einer neuen Schau des Wesentlichen aus sich befreit.
In diese Situation ist Rembrandt in seinem 35. Lebensjahr gestoßen. 1640 stirbt Rubens, 1641 van Dyck. Die geheime polare Spannung, die ihn mit diesen beiden Antipoden seines Wesens und Schaffens mehr unbewußt und geahnt, mehr im Echo des Publikumsgeschmacks als in der eigenen Zielsetzung verbunden hatte, ist nun aufgehoben. Freiheit kann ein Schwindelgefühl im Menschen auslösen. Der Halt, den der künstlerische Kontrapost verliehen hatte, ist verloren. Am Wegrand seines Ganges durch die Schaffenskrise liegen die Gräber der Kinder aus der Ehe mit Saskia und das Grab seiner Mutter. Da scheint das Schicksal bezwungen; Saskia schenkt ihm einen Knaben. Doch wenige Wochen nach der Geburt stirbt sie. Das posthum vollendete Porträt seiner ersten Frau und jedes Bild, das Titus als Porträt oder als Figur in einer geschichtlichen Darstellung zeigt, verrät noch die Erschütterung durch den Tod und zeigt eine Transparenz, die nur ein Maler ins Bild bringen kann, der durch den Tod selbst hindurchgegangen ist.
Wir gehen nicht fehl in der Annahme, daß Rembrandt in

dieser Zeit der Begegnungen mit dem Tod dort wieder anknüpfte, wo er zum erstenmal eine Entscheidung seines Lebens vollzogen hatte, als er sich aus der Welt des Gedankens und des Wissens als junger Leydener Student abkehrte zur Gegenständlichkeit seines bildenden Künstlertums. Nach den Lehrjahren war er dann in die „Abgeschiedenheit“ der väterlichen Mühle draußen vor der Stadt gegangen. Diese Mühle lag am „Alten Rhein“. Diesen Strom hinauf und hinab waren seit Rupert von Deutz, Hildegard von Bingen über Meister Eckhart, Suse, Tauler, — von Straßburg bis Köln, aber gerade in Holland ausmündend in die Beguinenbewegungen, — auch jene geistigen Strömungen geflossen, die gegen jede hierarchische Vermachtung und scholastische Erstarrung im Gedanklichen das lebendige Gefühl der von Gott mystisch erfüllten und begeisterten Seele immer wieder gerettet hatten. In Worms, am gleichen Rhein, hatte Luther die religiöse Einzelpersönlichkeit verteidigt gegen die starre Hierarchie von Staat und Kirche, die den Menschen in die gelenkte Masse und Herde zurückdrängte. Im langsamen Satz seiner „Rheinischen Symphonie“ hat Robert Schumann dieses mystische Allgefühl in die Welt der Töne einfließen lassen. Im Grunde genommen war der Abfall der Niederlande als politisches Ereignis aus der seelischen Not um die Bewahrung der religiösen Freiheit geschehen, und die Landschaft an der Rheinmündung war geopolische Voraussetzung und Notwendigkeit dieser Kämpfe.

In den damals noch nicht hundert Jahren seit Luthers Tod hatte auch der Protestantismus wieder eine Kirche gebaut als symbolische Form seiner Orthodoxie, und die Erben des Reformators hatten seinen Abfall von Rom in diese Kirche heimgeführt. Jeder Versuch, diese neuen, wenn auch unsichtbaren, so doch nicht minder stark wieder aufgerichteten geistigen Chorschranken um der Freiheit der Seele willen wieder einzureißen, wurde im protestantischen Lager ebenso verfolgt; es waren evangelische Juristen und Theologen, die, wie Benedikt als Begründer der Gelehrtendynastie der Carpzoss in Leipzig, der einen „Hexenhammer“ schrieb und an 20 000

Ketzerurteilen mitwirkte, dessen Sohn aber gegen den Pietismus eiferte, — und es war der Pastor Primarius Richter in Görlitz, der dem Mystiker Jakob Böhme ein ähnliches Strafgericht androhte, wie es seine Vorgänger im Geiste an Meister Eckhart vollzogen hatten.
Im letzten Jahr von Rembrandts Lehrzeit war Jakob Böhme 1624 in Görlitz gestorben; sein Grabmal hatte man geschändet und eingeebnet. Seine Bücher verfielen der Verfolgung, sein Geist sollte ausgerottet werden; in Deutschland wurde der Druck verboten. Aber in Holland, wo man sich eben die religiöse Freiheit mit der politischen Unabhängigkeit erkämpft hatte, erschienen die verketzerten Schriften dieses einfältigen Handwerkers und Gottesmannes aus Schlesien. Sie erschienen bis 1640 in Amsterdam, am gleichen Ort und im gleichen Augenblick, als Rembrandt in der Krise seines Lebens und künstlerischen Schaffens brannte.

Kraft des Lichtes

Der schlesische Mystiker Jakob Böhme erkannte die irdische Welt als den Kampfplatz von Gut und Böse, von Licht und Schatten. In Himmel und Hölle sind Licht und Finsternis geschieden, dort ist jeweils das Ringen dieser Weltprinzipien dann entschieden; der Himmel hat die ewige Helle, die Hölle die immerwährende Dunkelheit. Die irdische Welt aber und das Schicksal der Menschen auf der Erde sind dadurch bestimmt, daß in ihr der Kampf zwischen Licht und Finsternis, zwischen Hell und Dunkel, zwischen Gut und Böse ausgetragen werden muß. In dieser Spannung zu sein, macht für Böhme überhaupt das Wesen der Welt und der Menschen als den Herren der Erde aus. Die Engel und die Teufel sind bereits entschiedene Wesen, sie sind das Eine oder das Andere, die Engel stehen im Licht, die Teufel in der Dunkelheit. Aber die Menschen sind zu beidem fähig, sie haben die Möglichkeit zum Engel wie zum Teufel, sie stehen im Ringen zwischen Licht und Finsternis.

Der Mensch im Durchgang durch die Zeit auf dieser Welt, das ist für Jakob Böhme das Problem. Der Mensch als Erdenwesen ist im „Umzirk", im Kreislauf, in der Spannung der Entscheidung zu Gut oder Böse, zu Licht oder Schatten. Das Licht wird Inbegriff und Kraft des Lebens, wie es Jakob Böhme in seinem bekanntesten Werk, der gerade 1640 in Amsterdam erschienenen „Aurora", in seiner eigenwilligen Art beschreibt: „Das Licht oder das Herz der Hitze ist an sich selber ein lieblicher, freudenreicher Anblick, eine Kraft des Lebens, eine Erleuchtung und Anblick eines Dinges, das da fern ist, und ist ein Stück oder Quell des himmlischen Freudenreichs. Denn es macht in dieser Welt alles lebendig und beweglich, alles Fleisch, sowohl Bäume, Laub und Gras wächst in dieser Welt in Kraft des Lichts und hat sein Leben darin als in dem Guten."

Gott ist der Quell allen Lichts, über und vor allem Erkenntnisvermögen: „Es ist alle Kraft in Gott dem Vater und geht von ihm aus als Licht, Hitze, kalt, weich, süß, bitter, sauer, herbe, Schall und das unmöglich zu reden und zu begreifen ist."

Die bisherige Ansicht von den Dingen, die natürliche Erscheinung des Lichts, das ist ja nur das Vordergründige, dahinter sich das Wesenhafte erst dem erleuchteten Auge öffnet: „Ich will dir aber allhier das rechte Geheimnis zeigen. Siehe, die Sonne ist das Herz aller Kräfte in dieser Welt, und ist aus allen Kräften der Sterne zusammenfigurieret, und erleuchtet hinwiederum alle Sterne und alle Kräfte in dieser Welt, und alle Kräfte werden in ihrer Kraft qualifizierend. — Verstehe es magisch; denn es ist ein Spiegel oder Gleichnis der ewigen Welt." Und gleich darauf fährt er fort: „Gleich wie der Vater seinen Sohn, das ist sein Herz oder Licht, aus allen seinen Kräften gebäret, und dasselbe Licht, welches der Sohn ist, gebäret das Leben in allen Kräften des Vaters."

Von hier aus erweist sich für Jakob Böhme sein neuer „Weg zu Christo". Er verlangt, daß man alle alten Vorstellungen aufgibt, denn „je mehr der Mensch von sich aus den Bildern ausgeht, je mehr gehet er in Gott ein." Auf diesem Weg ins

Wesen eröffnet sich dem Menschen das göttliche Licht: „Das Licht Gottes eröffnet sich zum ersten in der Seele, es scheinet aus, wie ein Licht aus einer Kerze, und es zündet zu Hand das äußere Licht der Vernunft an; nicht, daß es sich der Vernunft als dem äußeren Menschen ganz ergäbe in sein Regiment, nein, der äußere Mensch besiehet sich in dem durchdringenden Scheine, als wie ein Bild vor dem Spiegel; er lernet sich alsbald in der Selbheit kennen."

Dem eigenen Ich entwerden, um aus Gott und der Gemeinschaft mit ihm ein höheres neues Ich zu erahnen, das ist das Ziel. „Wer da gedenket etwas Vollkommenes und Gutes zu wirken, darinnen er sich verhoffet ewig zu erfreuen und dessen zu genießen, der gehe aus der Selbheit, als eigener Begierde, in die Gelassenheit in Gottes Willen ein und wirke mit Gott."

An diesem Ziel angelangt, kann Jakob Böhme in großer mystischer Koinzidenz die Gegensätze aussagen und umfassen, ihre lebendige Dynamik in eins zusammenfassen, wie sie uns auch bei Rembrandt in dessen Malweise dann begegnen wird: „Denn Gott ist Alles: er ist Finsternis und Licht, Liebe und Zorn, Feuer und Licht; aber er nennet sich allein einen Gott nach dem Lichte seiner Liebe."

Denn es schließt der schlesische Mystiker: „Es ist ein ewiges Kontrarium zwischen Finsternis und Licht. Keines ergreift das Andre und ist keines das Andre, und ist doch nur ein einiges Wesen; aber mit der Qual unterschieden, auch mit dem Willen."

Das war Jakob Böhmes Weg zum Wesen, zum „Un-Grund". In dieser Einheit allen Seins, bevor es in die Welt der Erscheinungen auseinandertritt, dort „gebärt sich Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit". Denn, wenn er auch dort „ohne Qual ist", so ist dies doch keine Nirwanahafte Leere, sondern ewiger Wille zum Werden, in Jakob Böhmes Worten: „Der Wille des Un-Grundes zum Grunde." Hier zeigt sich das germanische Wesen dieses „philosophus teutonicus", wie ihn die Welt schon bei Lebzeiten nannte: „Das Nichts hungert nach dem Etwas." Und, wenn es nun Gestalt wird, muß es den Weg

durch die im Kampfe zwischen Licht und Dunkel noch unentschiedene Welt gehn. „Alles, was in der Natur läuft, das quälet sich; was aber das Ende der Natur erreicht, das ist in Ruhe ohne Qual. Alles, was in der Natur Angst und Streit macht, das macht in Gott eitel Freude. — Das ist der Anfang und das Ende aller Dinge.“

So erschaut der Mystiker den Gang aller Erscheinungen durch die Welt: aus der Einheit des „Un-Grundes“ durch den Auseinandertritt in die Welt der Erscheinungen hin zu Gott.

Gott ist bei jedem Wesen auf diesem Gang durch die Welt. Gott ist in die Seele einbeschlossen wie die Seele in den Leib. Wie nun die Maler bisher den Leib gemalt haben — oder höchstens den Leib als Erscheinungsform der Seele in ihren letzten, „oberflächlichen“ Auswirkungen anzudeuten vermochten, so erscheint auch Rembrandt sein bisheriges Schaffen als auf diesem Grenzwert angelangt. Bis dahin konnte man die technische Verfeinerung vortreiben, — die „Danae“ war ein solcher Grenzfall. Ein weiterer Weg ist nur möglich durch einen Durchbruch nach innen.

Und aus diesem Geist nun antwortete der niederländische Maler mit seinen Werken dem schlesischen Mystiker. Ist es ein Zufall, daß die im übrigen Deutschland damals verfemten Werke des Jakob Böhme in Rembrandts Amsterdam zu dieser Zeit erscheinen mußten? Ob Rembrandt die schwerverständlichen Werke Böhmes gelesen hat, bleibt eine philologische Streitfrage. Aber Amsterdam war zu dieser Zeit erfüllt vom Geiste Jakob Böhmes durch die Erstausgabe seiner Schriften. Es gäbe aber ein falsches Bild vom Wesen des Genies, wollte man Rembrandt unterlegen, er hätte einer Erweckung und Zielsetzung durch Jakob Böhme bedurft. Ein Genie kann immer nur in sich bestätigt werden, — und zwar nur durch den gleichgearteten Bruder im Geiste.

Der Tod von Rubens und van Dyck befreite Rembrandt vom Gegensatz. Das höchstens war es, was ihn mit diesem verband: die Möglichkeit zum Kontrapost. Und was ihn mit Jakob Böhme verband, war die Möglichkeit zur Erkenntnis und Bestätigung des eigenen Weges. Dies konnten die Zeit-

genossen ihm leisten, mehr nicht. Das war ihr Dienst am Genie — sie waren Widerpart oder Wiederhall, verbunden mit ihm in der Zeit wie im Raum. Als Rubens und van Dyck starben, fiel ab, was ihn mit deren Zeit verbunden hatte — und Rembrandt wuchs ins Zeitlose seiner Absolutheit.

Rembrandt und Jakob Böhme

In diesen Jahren der Krise malt Rembrandt den Mennonitenprediger Anslo und seine Frau (1641, Kaiser-Friedrich-Museum Berlin), aus der gleichen Zeit stammt auch eine Radierung dieses Geistlichen. Ist es zuviel gesagt, wenn aus diesen Arbeiten, die den Künstler mit dem Theologen verbinden, auch auf geistliche Gespräche zwischen Maler und Gottesmann geschlossen werden darf? Denn Rembrandt malte ja niemals die „Oberfläche" der von ihm dargestellten Personen, sondern es ging ihm immer darum, bis auf den Grund ihrer Seelen zu dringen und von dort her das Bild des nun im Porträt verewigten Menschen aufzubauen. Waren die Ölporträts noch Aufträge, so hat er in Radierungen doch nie Menschen festgehalten, die ihm innerlich ferngestanden hätten oder gleichgültig gewesen wären. In dieser Sicht werden Bild und Radierung des Predigers Anslo sogar mehr; vielleicht wollten sie ein Dank sein des Malers an den Geistlichen für dessen Beistand in den seelischen Krisen. Ist von dort aus eine Bestätigung des Zusammenklangs der Geisteswelten Jakob Böhmes und Rembrandts erschließbar?
Die Bedeutung Jakob Böhmes für das religiöse Leben seiner Zeit wird nur in Deutschland übersehen, weil damals hier der Kampf um die beiden in Orthodoxie erstarrten Konfessionen auf seinem politischen Höhepunkt und in der Ausweglosigkeit des Krieges angelangt war. In einer solchen Erstarrung der Fronten hat ein lebendrängendes Genie keinen Raum für Wirkungsmöglichkeiten. Aber Holland wurde die erste Auffangstation für die heimatlos gewordenen Gedanken Jakob Böhmes. Seine Prophezeiung auf das eigene Werk ging schon

ein halbes Menschenalter nach seinem Tod in Erfüllung: „Was mein Vaterland wegwirft, das werden fremde Völker mit Freuden aufnehmen."
Amsterdam ist damals nicht nur der bedeutendste Umschlagplatz für materielle Güter; gerade am Werk Jakob Böhmes kann gezeigt werden, daß es sich auch zum Ausfuhrhafen für die wichtigsten Geistesgüter in jener Zeit erhob — dank der im Aufstand gegen Spanien eroberten Geistesfreiheit. 1644 wird, von hier ausgehend, die erste Schrift Jakob Böhmes in England übersetzt und ergreift dort die gebildeten Stände, die dieses und die sofort folgenden Werke eifrig in der religiösen Öffentlichkeit diskutieren. Es bildet sich geradezu eine Sekte der „Behmenists", die später als „Philadelphische Sozietät" ihren Weg wieder nach Holland und von da nach Deutschland zurückfindet.
Entscheidend aber für die Welt wurde Jakob Böhmes Wirkung auf George Fox, den Begründer der Quäker-Bewegung, und auf Isaak Newton, der seine, die kopernikanische Weltansicht abschließenden Naturgesetze mit Bildern aus dem Böhmeschen Gedankenkreis belebt.
Zu dem Begründer einer weltumspannenden religiösen Bewegung wie zum Darsteller einer weltdurchdringenden Ansicht von den bewegenden Kräften des Alls tritt die Befruchtung des größten malerischen Genies, tritt die Bestätigung Rembrandts durch Jakob Böhme.
Bis zu diesem Augenblick hatte Rembrandt die neuen malerischen Gestaltungsweisen, wie sie durch die kopernikanische Weltumkehrung auch dem bildenden Künstler auferlegt waren, zur absoluten Höhe geführt. Dies war der Weg, der an den Gemälden bis zur „Danae" und zur „Hagar" bereits aufgezeigt worden ist. Nach der Objektivität der über den realen Ort und den jeweiligen Augenblick hinausgehobenen geozentrischen Malerei des Mittelalters war, unter Rembrandts tätigster und abschließender Hilfe, die neue kopernikanische, aus dem Grunderlebnis von Ort und Zeit geborene Subjektivität des Malens getreten.

Die Landschaft, — im Mittelalter als Selbstwert überhaupt nicht erkannt, ist seit Dürers Aquarellen, Altdorfer und Wolf Huber ein eigengesetzlicher malerischer Gegenstand geworden. Porträts sind seit den Brüdern van Eyck, Konrad Laib, Pleydenwurff u. a. durch das XV. Jahrhundert hindurch immer weiter auf jene Höhe geführt worden, die dann Dürer mit seinem „Selbstbildnis im Pelzrock“ krönt. An diesem Bild gemessen gibt es nur noch Annäherungswerte an diese Absolutheit. Der Weg der Porträtmalerei über Holbein d. J., Tizian, Raffael bis zu Rubens und van Dyck beweist nur das einsame Genie Albrecht Dürers.

Dürer hat sein Selbstbildnis von 1500 später immer wieder übermalt. Seinen bis dahin verschiedenen Versuchen, das Eigenbild ins Gemälde oder die Zeichnung zu bannen, — Versuche, die genau die erste Hälfte seines Lebens ausfüllen, — folgt in den zweiten 28 Jahren, also in der Zeit seiner Meisterschaft, die immer weiter geleistete Arbeit an einem einzigen Bild. Es ist die ungeheuerlichste — und objektivste! — Aufgabe, die sich ein Maler wohl zu stellen vermag. Aus ihr wuchs wohl jene Idealität, die heute aus diesem Bild jeden Betrachter ergreift. Zu sehen, wie Dürer über Jahre hinweg aus der Subjektivität des augenblicklichen „Bruchstücks einer großen Konfession“, als die Goethe jedes Kunstwerk dann später bezeichnete, hinaufhebt in die Objektivität und Ganzheit der allumfassenden Aussage eines abgeschlossenen Künstlerschicksals, in die Idee seiner künstlerischen Sendung schlechthin, das verleiht über die Ahnung der Schönheit dieses Bildes die Erkenntnis seiner Wahrheit. Und so fließt in dieses Werk die Summe des Dürerschen Lebens ein, wie später in Bachs h-moll Messe und Goethes Faust deren Welten sich in ihren symbolischen Formen gesammelt haben.

Dieses Bild ist die Ausnahme, oder, besser gesagt, es ist die nur als Vollendung mögliche Vereinigung und damit Verewigung aller Forderungen des Raumes und der Zeit, vor die

ein Künstler als Mensch seiner historischen Stunde und seines räumlich-rassischen Schicksals gestellt wird.
Alle anderen Künstler, die ein Porträt schufen innerhalb der Schwellenzeit der Hinwendung zum kopernikanischen Weltbild, haben den jeweiligen Augenblick festgehalten, den Menschen in seinem Verfallensein an die Stunde, seinem Schicksal in Zeit und Ort, also den Menschen auf seiner augenblicklichen Altersstufe wie in seiner Stellung im Raum. Das Letztere bedeutet die Stellung des Menschen zum Lichteinfall der Sonne und im Gegenüber zum Betrachter.
Gerade die Stellung des Menschen zur Sonne und deren Bewältigung in der Malerei ist bezeichnend für die Entwicklung des Porträts. Im XV. Jahrhundert zeigen die Porträts das Gesicht noch nicht oder kaum im Spiel von Schatten und Licht. Bilder wie das Frauenbildnis des Joos van Cleve (München) oder Jan van Scorels Porträt der Agathe von Schönhoven (1529!, Dresden) sind geradezu noch „zweidimensional“ in der Raumauffassung, besonders aber, was das Problem „Licht und Schatten“ angeht. Das eigentliche Gesicht ist noch völlig flächig gemalt, noch nicht plastisch-dreidimensional unter Ausnutzung der Licht-Schattenwirkung. Die Entwicklung, von Dürer in die Zeitspanne von zwei Jahren (bis zum Münchener Selbstporträt im Pelzrock) zusammengedrängt, läuft darauf hinaus, den Abgebildeten zu charakterisieren und seine momentane Stellung in Raum und Zeit festzuhalten. Die Angaben über das Alter des Dargestellten haben eine tiefe Beziehung zum inneren Wollen des Künstlers. Es wird im Laufe der anderthalb Jahrhunderte vom jungen Dürer bis zu van Dycks Tod eine graduelle Verfeinerung dieses Problems erreicht, aber die grundsätzliche Auffassung bleibt sich gleich.
Rembrandt tritt in diesen künstlerischen Wettbewerb mit seinem Kasseler Selbstbildnis (1627) mit der Überspitzung des allgemeinen Problems, indem er das Porträt in das letzte Spiel des augenblicklichen Lichteinfalls rückt. Und bis rund 1640, also bis zur Krise seines Lebens wie Schaffens, spielt er meisterhaft mit diesem Problem, das er geradezu naturalistisch löst. Wie er das allgemeine Problem auf die Spitze treibt,

das erhebt ihn schon damals über seine Umgebung, — auch über Rubens und van Dyck, aber es beläßt ihn in der Tradition, wenn auch als der sie abschließende Meister.
Aber nun beginnt der Durchbruch nach innen, — gedanklich ausgedrückt, die Abkehr von dieser letztmöglichen Wiedergabe des naturalistischen Lichteinfalls und seine Hinwendung zu einer völlig andersgearteten Lichtführung, die kein reales Vorbild oder Gesetz in der Natur mehr hat, wie sie auch er bisher nachgebildet hatte.
Dieser Abkehr von der Natur geht eine andere Ent-Naturalisierung parallel: die bisherige Buntheit der Bilder wird immer mehr zur Abstraktion auf jene Farbe hingeführt, die nicht im Regenbogen vorkommt, zu braun. Und als Komplementärfarbe wird nun das Gold herbeigerufen, — als Symbol des Lichts, das ja erst durch sein Erscheinen, sein Spiel in der Welt der Erscheinungen diese sichtbar macht. Rembrandts Farben entwickeln sich immer mehr zu dieser echt mystischen Coincidentia oppositorum von Braun und Gold.
Wieder sind wir bei der Mystik angelangt, wieder begegnet uns Jakob Böhme. Rufen wir uns seine geistige Situation ins Gedächtnis. Der schlesische Mystiker erfuhr die seelentötende Ruhe und Sicherheit, darin nun auch die lutherische Orthodoxie seiner Tage den Menschen ebenso wie Gott erstarren ließ. Man handhabte das Gewerbe der Seelenlenkung in orthodoxer Meisterschaft.

Der Durchbruch nach innen.

Und Rembrandt? Um ihn herum, — und er selbst nicht ausgenommen! — handhabt bis zu seiner Entscheidung die Malerei in handwerklicher Meisterschaft. Die Welt ist, trotz der äußeren Dynamik etwa eines Rubens oder Frans Hals, in Gewohnheiten erstarrt, genau wie die Orthodoxie im Bereich der Religion.
Dagegen bricht, schon rein formal, Böhmes wie Rembrandts innere Dynamik durch. Es wird aber inhaltlich sichtbar in

Böhmes Anschauung, daß die Erdenwelt ein ewig bewegtes Zwischenreich sei zwischen Himmel und Hölle; der Mensch, hineingestellt in diese Dynamik, in das Widerspiel in seinem Kampf zwischen den Polaritäten Himmel und Hölle. Der Himmel ist das ewige Licht, die Hölle die ewige Finsternis. Diese Reiche sind entschieden. Sie sind das Endziel des Menschen. Was aber seine Wesenheit und Bestimmung auf Erden ausmacht, was auch die Erde als Trägerin des Menschen auszeichnet, und zwar gegen Himmel und Hölle, das ist die Unentschiedenheit, ihr Hineingestelltsein in das Ringen von Licht und Finsternis, die Möglichkeit, beides zu sein sowie dann auch die notwendige Folge und Gewißheit, eines von beiden zu werden.

Im Menschen vollzieht sich die Entscheidung zwischen beiden Polen, hier sind dann Licht und Dunkel mehr als bisher Sonne und Schatten im Spiel des äußeren Lebensablaufs, im Tagesgeschehen; hier sind sie Möglichkeiten, Vorentscheidungen und Vorausnahmen des Schicksals. Das ist nicht mehr Tag und Nacht im Gezeitenablauf, das ist nicht mehr die kopernikanische Sonne und ihr Schatten im Tagesspiel, sondern das ist Licht und Dunkel als Schicksalswende im Innern des Menschen, seine sichtbar werdende Willenshinwendung zu der einen oder der anderen Entschiedenheit: Himmel oder Hölle, Licht oder Dunkel.

Dieser gleiche Weg vom äußeren Sonnen-Schatten-Spiel zu einer Licht-Dunkel-Dynamik als dem Ausdruck des inneren Schicksals im Bildgeschehen vollzieht sich in Rembrandt im Durchgang durch seine Lebenskrise, die er als Mensch und Künstler besteht und mit seinem Weg nach innen beantwortet. Jetzt wird der Mensch — durchaus im Böhmeschen Sinn — der sichtbare Träger dieses Ringens von Licht und Dunkel, wo er früher im malerischen Spiel von Sonne und Schatten gestanden hatte. Von diesem Augenblick an ist das bisher meisterhaft gehandhabte Sonnenspiel abgetan und der Mensch steht in einem anderen Licht bei Rembrandt.

Dieses Licht hat keine „natürlichen" Quellen mehr wie in der realen Welt, sondern es fließt aus dem Wesen der Dinge; es

begleitet die wesenhaften Erscheinungen, hebt diese hervor und vernachlässigt das unwesentliche Beiwerk. Denn nur das Wesenhafte dringt zum Licht, das Unwesentliche ist nur Kontrapost, um dem Wesen seinen Kampf und seinen Durchbruch zum Licht zu bestätigen.

Das Licht Rembrandts und das Licht Jakob Böhmes sind in eins geflossen. Das ist die Wandlung zum Wesen, die sich während dieser Krise in Rembrandt vollzieht in jenen Jahren zwischen 1638—1641, in der Zeit, als er seine Mutter, seine Kinder und seine Frau Saskia begräbt, da er aber auch den Mennonitenprediger Anslo malt und radiert, also den Verkündiger einer Glaubenslehre, die stark von Jakob Böhmeschem Geiste durchdrungen ist. Und die Gesamtausgabe der Schriften des schlesischen Mystikers war, — das sei nochmals gesagt — in diesem Augenblick in Rembrandts unmittelbarer Nähe zum Abschluß gebracht worden, nämlich im Jahre 1640 zu Amsterdam.

Wie antwortet Rembrandt auf diese neuen Erkenntnisse? Er beginnt seinen Weg als Künstler von neuem und malt alle großen Themen, die er bereits in der althergebrachten Weise vollendet dargestellt hatte, noch einmal in dieser neuen Schau des Ringens zwischen Licht und Dunkel, in dieser mystischen Abwendung von der realen Welt und Hinwendung zum Wesen, das hinter den Erscheinungen liegt. Er versucht damit ein Problem zu lösen, das eigentlich über die Malerei hinausgeht, das gegen sie steht.

Denn die Malerei will ja die Erscheinung im Licht, will die Feier der Farbe. Plastik ist letzte Einsamkeit, Malerei höchstes Zusammenspiel. Plastik nimmt dem Körper die Farbe, nimmt dem Auge, der Figur noch den Blick und läßt auch noch dem blinden Betrachter die Möglichkeit, die Formen abzutasten. Malerei aber übergießt den Körper mit Licht und Farbe und reißt ihn in die Gemeinschaft der umgebenden Dinge, die ihm harmonisch nun zugesellt werden. Dies hatte Rembrandt im Dresdener „Frühstück“ oder in der „Danae“ erreicht; da war er vollendeter Maler im bisherigen Sinn.

Nun aber beginnt ein Weg in die Abstraktion, ein Weg, der

nur mit dem Weg der Mystiker in die „Abgeschiedenheit“ vergleichbar ist. Dort erreicht er die Grenze gegen die Natürlichkeit, im Durchbruch zur Wahrheit hinter der Wirklichkeit, zum „Wesen“ der Malerei hinter ihrer jeweiligen Erscheinung, dort, wo sie noch rein und vor ihrem Eintritt in die Welt der Dinge ruht. Es ist das gleiche letzte Ziel, das auch die größten Musiker erreichten, und so stehen wir vor Rembrandts Bildern in einem ähnlichen Erschauern vor den Urgesetzen und Grenzen des Malerischen, wie wir sie in der Musik erleben in Bachs „Kunst der Fuge“ oder in den letzten Quartetten Beethovens und im Allegretto seiner A-Dur-Sinfonie.

Die Bilder

Nach dem Durchgang durch seine Krise überprüft Rembrandt sein bisheriges Schaffen und wiederholt die bedeutendsten Themen noch einmal. Es steht uns nicht an, zwischen den beiden Fassungen nun zu werten. Auch die Tatsache, daß Rembrandt das gleiche Thema noch einmal — oder sogar noch öfter — behandelt, gibt nur den Hinweis auf die neue Formgestaltung, aber keinen Anhaltspunkt dafür, daß er selbst das Vorangegangene als nicht mehr gültig abgetan hätte. Es verleiht nur die Möglichkeit, ein andersgeartetes formales Gesetz dann anzuerkennen, wenn sich die Bilder vor der Krise ebenso zu einer geschlossenen Form zusammenfügen, und es die nach seiner eigenen „Umwertung“ auch tun würden.
Doch vor diesem letzten Ziel sollen erst einmal die andersgearteten Bildauffassungen herausgearbeitet werden. Das geschieht am besten durch Vergleiche der einzelnen Bilder-Paare.

Der barmherzige Samariter

1. Fassung: 1632/33. Heute London, Wallace-Museum.
2. Fassung: 1648. Heute Paris, Louvre.

Die erste Fassung zeigt in der Mitte des Bildes einen Schimmel, von dem gerade der Verletzte gehoben wird. Ein Stallknecht

hält im Vordergrund breitspurig das Tier. Zu dieser, im hellen natürlichen Lichteinfall stehenden Gruppe, — die weiße Farbe des Tieres wird vom hellen Rücken des Verwundeten wieder aufgenommen, — kontrastiert die Gruppe, die der Samariter mit dem Herbergsvater bildet, die beide in den Schatten gestellt sind und auf einem erhöhten Treppenabsatz vor dem Hauseingang verhandeln. Nur der Kopf des Herbergsvaters wird wieder vom einfallenden Licht getroffen und bildet so die Spitze eines im barocken Sinn leicht nach rechts verschobenen hohen Dreiecks, das die beiden Gruppen übergreifend vereint. So wird kompositorisch die Gruppe durch zwei formal verschiedene Elemente zusammengehalten: einmal durch den Gegensatz des hellen engeren Dreiecks, gebildet von Pferd — Verwundeten — Roßknecht, und die dunkel darüber gestellten Figuren des Samariters und des Herbergsvaters, die aber das vordergründige helle Dreieck zu einer größeren Dreieckskomposition erweitern. Diese Art der Zusammenfügung von zwei barock verschobenen Dreiecken ist ein spezifisches Kompositionselement Rembrandts aus dieser Zeit vor seiner Krise. Es ist vielleicht sogar die Art, wie er das klassische Dreieck der Renaissance sich anverwandelte, weil er es umwandelte.
Die Szene wird durch den natürlichen Lichteinfall gegliedert, der den Rücken des Verwundeten und die dem Beschauer zugewandte rechte Flanke des Pferdes voll trifft. Das durch dieses Licht im Vordergrund herausgehobene Geschehen — die Herabnahme des Verletzten vom Pferd — wird in der oberen Gruppe durch den voll belichteten Kopf des Herbergsvaters seinem Ziel zugeführt.
Das Ganze ist eine durchaus realistische Darstellung des bekannten Gleichnisses vom barmherzigen Mann, aufgebaut auf einem natürlichen Bildeindruck, der durch die — aber immer in der Natur mögliche! — Lichtspiegelung auf dem Kopf des Herbergsvaters eine symbolische Steigerung und Ausdeutung erfährt. Aber das Geschehen vollzieht sich im natürlichen Sonnenlicht, das große, noch direkte Schatten wirft. Es ist Abend, eine Stunde vor Sonnenuntergang. Die Magd am Brunnen mag das Wasser für das Nachtmahl schöpfen.

In der zweiten Fassung nun ist die steile Dreieckskomposition aufgegeben. Über ein Bild im Breitformat zieht sich die ganze Fläche entlang ein wellenartig fortlaufendes Geschehen. Der Roßknecht, der in der ersten Fassung dem Pferd an dessen Stirnseite breitspurig gegenübergestanden hatte und dem Tier in die Augen schaute, blickt jetzt, auf die Zehen gereckt, über den gesenkten Hals des zu Boden blickenden dunklen Tieres dem Verletzten nach, den ein Mann und ein Knabe, breit in die Mitte des Bildes gestellt, zur Treppe tragen. Auf ihr, bereits mehrere Stufen emporgestiegen, — aber noch nicht, wie in der ersten Fassung oben angelangt, sondern noch im Steigen! —, wendet sich der Samariter besorgt nach dem Verletzten um. Der Herbergsvater steht völlig und kaum erkennbar im Schatten. Der Raum zwischen Samariter und Verletztem wird durch zwei an die Hauswand gebundene Pferde ausgefüllt.
Die Sonne ist hinter dem Bergeinschnitt bereits untergegangen, die Magd hat längst das Wasser geholt, der Eimer hängt leer über dem Brunnen.
Keine natürliche Lichtquelle ist mehr vorhanden. Und doch fließt über das ganze eigentliche Geschehen im Bild ein geheimnisvolles Licht, beginnend beim Roßbuben über dem gebeugten Kopf des Pferdes, weiterlaufend über Schulter und Gesicht des ersten Krankenträgers, Kopf und Beine des Verletzten, Kopf des Buben, der die Beine des Verwundeten hält. Dieses Licht, das bis dorthin einzelne Partien der handelnden Personen heraushob aus dem Dämmer, sammelt sich nun auf der Figur des Samariters, der es aufnimmt und gegen den Herbergsvater abschirmt. Die Hauswand, vor der dieser dann erscheint, bleibt im Dunkel, während die beiden rechtwinkelig gegeneinander gestellten Hauswände, die das eigentliche Bildgeschehen zwischen Samariter und Opfer im Hintergrund abschließen, in einem übernatürlichen Licht aufleuchten. Übernatürlich bedeutet aber in diesem Zusammenhang nicht transzendent, sondern vorläufig nur „nicht natürlich". Es ist keine natürliche Lichtquelle erkennbar, sie ist auch nicht möglich, denn das Licht breitet sich nicht strahlenförmig von einem

Punkt her aus, sondern es fließt unmittelbar aus und mit dem Geschehen im Bild. Es wird stärker, je näher es an den Samariter oder die Gruppe des Opfers kommt, und es zerfließt nach oben, je weiter es sich von diesem eigentlichen wie seelischen Ereignis auf dem Bild entfernt.
So viel sei festgehalten: in der ersten Fassung ist die vorhandene Lichtquelle die Sonne, und diese wird von Rembrandt bei aller Wahrung des natürlichen Lichteinfalles so herausgearbeitet, daß nicht nur formal die Dreieckskomposition im Kopf des Herbergsvaters ihre Kulmination erfährt, sondern daß dieses Licht auch die natürlichen Farben und Konturen scharf herausarbeiten muß.
In der zweiten Fassung dagegen gibt es keine natürliche Lichtquelle mehr, sondern hier fließt das Licht mit und aus dem Geschehen; es kontrastiert sogar gegen das letzte Licht der bereits im Bergsattel untergegangenen Sonne, es fließt aus den Menschen und ihrem Schicksal durchaus im Sinne Jakob Böhmes, wenn bei ihm das Wesen des Menschen erkannt wird als der Schauplatz des Ringens zwischen Licht und Dunkel. Soll da nicht vom Samariter und aus seinem erbarmenden Herzen alles Licht fließen und Menschen und Kreatur zur Ahnung des Göttlichen erhellen?

Der Segen der Väter

Isaak segnet Esau (1636, heute Belton House, Earl of Bronlow)
Jakob segnet seine Enkel (1656, heute Kassel)

Rein bildnerisch gesehen behandelt Rembrandt das gleiche Thema, so daß mit gutem Gewissen diese beiden Bilder einander entgegengesetzt werden dürfen.
Im Jugendbildnis geht es, wie immer um diese Zeit, bei Rembrandt um das Spiel des natürlichen Lichts. (Man bedenke als Grenzfälle dieses Problems etwa die beiden, diese Lichtführung auf die letzten Möglichkeiten treibenden Bilder der „Blendung Simsons“ und der „Danae“ aus demselben Jahr 1636!). Das

Licht fällt von links her auf die Kissen, in denen der Greis ruht. Diese Kissen sind der hellste Hintergrund und damit Kontrapost für den segnenden Greis. Dessen Hände und Arme weisen in sich öffnendem Dreieck zu Gesicht und Füßen des vor ihm knieenden Sohnes, sie umgreifen also die Gestalt, ohne sie zu berühren. Esau selbst ist im Rückenaspekt dargestellt, das Licht liegt in natürlichem Einfall auf seinen Schultern. Das figürliche Geschehen ist in die im Wölfflinschen Sinn barock verschobene Dreieckskompositionen gebracht, wobei die eine Seite von der Rückenpartie Esaus, die beiden anderen von den Armen Isaaks gebildet werden. Die beiden Gestalten sind in der Antithetik Licht und Schatten dargestellt in dem Sinn, daß alles Licht frontal auf dem Segnenden liegt, der Gesegnete aber dorsal dargestellt und in den Schatten gerückt ist.

Zwanzig Jahre später, also lange nach dem Durchbruch nach innen, „wiederholt" Rembrandt das gleiche Thema im Kasseler Bild: „Jakob segnet seine Enkel".

Aus der Dualität des Segnenden und des Gesegneten ist eine Gemeinschaft von fünf Personen geworden. Der Großvater wird vom Sohn aufgerichtet, beide vereinen sich so zu einem Körper, was noch durch die Linienführung von der Decke über die Schultern des Greises, weiter über dessen Haupt zum Turban des Sohnes rhythmisch unterstrichen wird. Der horizontal ins Unendliche, ins Gegenstandslose entfliehende Blick des Segnenden wird in die Gegenständlichkeit zurückgerufen durch den Arm, der in der Endlichkeit den Segen der Augen wiederholt und bildlich begrenzt.

Diese Parallelführung in der Horizontalen von Augen und Arm wird vertikal gegengeführt vom Blick des Sohnes, der die suchende Hand des Vaters auf die Enkel niederdrückt. Die von Jakob wegfließenden seelischen Energien, bildlich ausgedrückt in der Geste des Armes sowie im unendlichen Blick der blinden Augen, müssen im Bild aufgefangen und begrenzt, abgeschlossen werden. Das tut die Mutter, die selbst schon wie außerhalb — oder zumindest am äußersten Rand — der eigentlichen Gruppe steht, in der die seelischen Energien flie-

ßen. Aber gerade dadurch gewinnt die Frau ihr großes, die männliche Gruppe aufwiegendes Gegen- und Eigengewicht. Zu ihr fließt nämlich die obere Linie der seelischen Energien. Sammelpunkt für jede Bewegung ist die rechte Schulter Jakobs. Von ihr aus geht die eine Linie über die Augen Jakobs, Josefs zu den Augen der Mutter. Die entsprechende Linie läuft von Jakobs Schulter nach unten, den Oberarm entlang und vom Ellbogen weiter zum Kopf des Manasse. Die zweite Linie aber winkelt im Ellbogen des Greises ab, geht zu Ephraim. So gelingt es dem Maler, doch alle fünf Personen in eine große Ellipse einzubeziehen, in die gleiche Ellipse, in der die seelischen Energien strömen.
Im Kreise hatte die Mystik den Vollzug allen Geschehens erkannt, im Gegensatz zum klassischen Dreieck der Scholastik, die diese Form wieder aus der Gedankenpyramide des Aristotelismus gewonnen hatte, war den deutschen Gottsuchern, die alles Geschehen als Ausgang aus Gott und Heimkehr zu ihm erkannten, der Kreis als das Symbol des Weltenlaufes erschienen. Der Pyramidendenker der antik-klassischen wie der thomistisch-scholastischen Philosophie gliedert das Geschehen der Welt wie auch seine abstrahierte Form des Denkens in das Dreieck, das als oberste Spitze den Oberbegriff hat, der in seine beiden Unterbegriffe aufgeteilt wird. Von da aus wächst das klassische Dreieck der Bildgestaltung in der Renaissance. Dem Mystiker aber erscheint, wie gesagt, alles Leben als Ausgang aus Gott und als Heimkehr zu ihm, als ewiger Kreislauf. Und von der „Maria im Paradeisgärtlein" (Frankfurt, Städel) an wird dieser Kreislauf auch bei allen mystisch verinnerlichten Bildgestalten wieder sichtbar, — besonders beim Mystiker Rembrandt.
Und wie fließt das Licht, das beim Samariter jene Wendung vom natürlichen Lichteinfall zur Böhmeschen Lichtauffassung gezeigt hatte? Das stärkste Licht liegt auf dem Gesicht der Frau, dann auf dem linken Arm und der Brust Ephraims. Es kommt nicht aus einer natürlichen Lichtquelle, die sonst die Schulter Isaaks ungleich heller erleuchten müßte, die aber Ephraim ins Dunkel hinabdrücken würde. In der Mutter

sammeln sich im barock zur Ellipse verschobenen ehemaligen Kreis der Renaissance, der aber jetzt eher als der Kreis der Mystik erscheint, alle Energien, die sonst aus dem Bild hinausfließen würden. Sie haben ihren Ursprung in der Liebe des segnenden Greises, finden aber ihre bildliche Spiegelung neben dem Aufleuchten in Ephraim dann im „Spiegel", zu dem das Antlitz der Mutter wird. Mit einem natürlichen Lichteinfall hat das nichts mehr zu tun, es ist dieselbe Lichtführung aus mystischer Anschauung vom Wesen des Lichtes, wie sie Jakob Böhme erkannt und gegen die reale Welt der Erscheinungen gesetzt hatte.

Christus in Emmaus

a) 1629 (Paris, Mme André Jaquemart)
b) Um 1645 (London)
c) 1648 (Kopenhagen)
d) 1648 (Paris, Louvre)
e) 1661 (Paris, Louvre)

Einen Maler wie Rembrandt, dem schon von Anfang an die Frage des natürlichen Lichteinfalls eines der wichtigsten malerischen Probleme war, mußte die Darstellung der Erscheinung des Auferstandenen, die Emmaus-Legende, ganz besonders reizen. Fünf Versuche des Malers und eine Radierung zeigen, wie Rembrandt immer wieder dieses Thema aufgriff. Eines der ersten Bilder, mit 23 Jahren gemalt, zeigt bereits Rembrandts leidenschaftliches Ringen mit diesem Problem, das der 42jährige zur „klassischen" Höhe seiner Lichtdarstellung führt und damit eines jener Bilder schafft, das von jeher als für ihn besonders charakteristische Bildformung erkannt wurde.

a) 1629.

Die Szene ist von höchster Dramatik. Alles ist auf den stärksten Gegensatz gestellt. Christus hebt sich als Schatten vor einer bewußt übernatürlich gedachten — aber eben nur „ge-

dachten" — Lichtquelle ab. Aber diese Lichtquelle ist tatsächlich vorhanden, wenn sie auch von Christus zugedeckt wird. Der Auferstandene ist eine vor diesem Licht sich abhebende Erscheinung, die den einen Jünger ins Entsetzen stürzt, den anderen aber zur Ergebenheit in das Wunder zwingt.
Christus erhebt sich als Schattenriß, der ergebene Jünger ist noch tiefer in das Dunkel gedrängt. Er erweitert das von Christus bereits stark betonte und bis zur Tischplatte vorgezeichnete Dreieck und vollendet es organisch über die ganze Größe der Erscheinung des Auferstandenen. Dieser Jünger geht rein figürlich auch in das Wunder ein, er wird in das vergrößerte Dreieck aufgenommen. Aber aus der Mitte der Hypotenuse dieses Dreiecks stößt die Gestalt des Entsetzten aus der Figur heraus. Dieser noch nicht in das Wunder hineingerissene Jünger steht unter dem vollen Lichteinfall der vom Auferstandenen verdeckten Lichtquelle.
Im Hintergrund, als Gegenspiel im natürlichen Bereich, hantiert eine Schattengestalt vor einer natürlichen Lichtquelle am Herd. Diese Person weiß nichts vom Wunder, von dem eigentlichen Vorgang im Vordergrund, und so hat sie auch keine Beziehungen zu dem im Dreieck sich vollziehenden seelischen Geschehen.

b) 1645

Nach dem Durchgang durch seine Lebenskrise, im Jahr 1645 nimmt Rembrandt in einer Zeichnung dieses Thema wieder auf. Christus ist jetzt nur eine Lichterscheinung, keine konturiert umschlossene Figur. Die Dramatik des ersten Bildes ist folgerichtig gemildert; eine Lichterscheinung muß beide Jünger ins Entsetzen stoßen, das nur Temperamentsunterschiede zuläßt, aber keine Gegensätze des Verhaltens. So sitzt der eine Jünger, während der andere aufgesprungen ist. Aber beide stehen in hilfloser Frage der Erscheinung gegenüber.

c) 1648

Wie stark Rembrandt mit der Lösung gerade dieses Problems gerungen hat, zeigen die beiden Fassungen aus dem Jahre 1648. Die Darstellung in der Kopenhagener kgl. Gemäldegalerie greift wieder auf die von einem Jünger verdeckte na-

türliche Lichtquelle zurück. Das Bild könnte eigentlich eher 1638 gemalt sein.
Das sehr niedrig herabgedrückte Dreieck, das Christus mit den beiden Jüngern bildet, wird durch zwei in stärkstem Widerschein der verdeckten Lichtquelle aufleuchtende Personen „gestört". Die Frau schaut ergriffen in das Wunder, das beide Jünger erschrocken von sich abzuwehren versuchen, der Mann aber blickt aus dem Bild heraus zum Beschauer, wenn er es auch vermeidet, diesen in das Wunder mit hineinzureißen aus der seit der Renaissance notwendig gewordenen „Einbeziehung des Betrachters". Diese Folge der Eroberung der dritten Dimension in der Bildgestaltung, die sich nicht nur als Eroberung der Perspektive in den Makrokosmos Welt hinein, sondern auch als Hereinnahme des vor dem Bild stehenden Mikrokosmos Mensch als Betrachter vollzog, ist bei Rembrandt in den Bildkompositionen sehr selten vorhanden, — aber fast immer in den Selbstporträts zu erkennen.
d) 1648
Erst nach diesen Stufen gelingt 1648 die spezifisch rembrandtische Fassung im Louvre-Bild.
Christus sitzt frontal hinter einem Tisch, der eine Jünger links von ihm an der Schmalseite, im Bild also im Profil, der andere versetzt den Auferstandenen gegenüber in Rückenansicht. Dazu tritt hinter den Jünger im Profil der Gastwirt mit einer Speisenplatte in der Hand. Die Erscheinung Christi wird von dem einen Jünger mit erstaunter Frage der Augen und Hände aufgenommen, zu sich genommen, während der andere Jünger sie im Nichtbegreifen mit abwehrenden Händen von sich weist. Der Gastwirt dagegen ist völlig an sein Dienstgeschäft hingegeben, er blickt nicht auf die Erscheinung des Meisters, — wahrscheinlich bemerkt er sie überhaupt gar nicht, — er ist nur von ihrem Abglanz, von der über das Tischtuch fließenden Helligkeit angerührt.
Christus selbst strahlt nun alles Licht aus, wie ein Gestirn, jenseits des Willens. Er ist schon in jene Böhmesche Entschiedenheit des Lichtes eingekehrt. Die beiden Jünger aber stehen jetzt in ihren, im jeweiligen Charakter begründeten verschie-

denartigen Reaktionen auf diese Erscheinung im Licht. Der Zweifelnd-Fragende der Jünger ist in den halben Lichtwert getaucht, der das Wunder von sich Abwehrende dagegen sinkt ins Dunkel. Und doch sind beide umflossen und hineingenommen in das Licht aus der Erscheinung Christi, das nun kein Widerschein (oder gar Schatten!) einer natürlichen Lichtquelle mehr ist, sondern ein Leuchten von innen heraus.
In diesem Bild ist Rembrandt zu jener bei Böhme schon beschriebenen Wesensart des Lichtes als Ausstrahlung des Göttlichen durchgedrungen, und das Widerleuchten in den Seelen, — und nicht nur der Abglanz auf den Körpern! — der beiden Jünger stuft ihre Natur und Anteilnahme am Wunder, das ihnen in diesem Augenblick geschieht. Diese beiden Jünger antworten aus der Seele heraus, — im Gastwirt aber ruft das gleiche Licht nur einen Oberflächenreflex hervor.

David singt vor Saul

1. Fassung 1630/31. Heute Frankfurt.
2. Fassung 1665. Heute Den Haag.

Zwei Bilder, das eine aus den ersten vier Schaffensjahren, das andere rund vier Jahre vor Rembrandts Tod gemalt.
Das Jugendbild zeigt wieder die für den vormystischen Rembrandt bezeichnende Dreieckskomposition, die diesmal sogar in der breiten Frontalauffassung noch sehr stark dem klassischen Renaissance-Dreieck angenähert ist. Gleichzeitig ist aber auch schon jene Erweiterung zum umfassenden, das ganze Bildgeschehen umgreifenden, barock verschobenen größeren Dreieck erreicht, wie ebenfalls in den wichtigen vormystischen Bildern als vorherrschende Kompositionsform.
Das Bild ist durch die beinahe senkrecht gestellten Parallelen der Lanze und der Harfenrahmen bestimmt, die im Grunde genommen die trotzig gereckte Haltung des Königs unterstreichen. Das Licht fällt aus einer natürlichen, äußeren Quelle auf den für die Musik prächtig gekleideten Herrscher, zu dem sich der Sänger knieend hinneigt. Dieser bleibt im Dunkel,

nur seine die Saiten greifenden Hände haben schon jene Beziehung zum Licht, das gleichzeitig und gleichgerichtet mit dem Schall der Töne auf den König von außen auftrifft. Beide aber, Licht und Töne bleiben an der Oberfläche, wohin auch die emotionelle Reaktion auf das Spiel wieder drängt. Der König muß die Erregung, in die ihn das Spiel versetzt hat, wieder durch eine nach außen gestellte Handlung loswerden. König und Sänger sind sowohl durch die Lichtverteilung als auch durch die Körperhaltung Gegensätze, getrennt durch die dazwischengehaltene Lanze, welche die Linie vom Kopf Davids über die Harfe zu Sauls Haupt drohend und abweisend unterbricht.

Fünfunddreißig Jahre später malt Rembrandt dasselbe Thema noch einmal. Wieder steigt eine direkte Linie vom Kopf des Sängers über die obere Harfenleiste zum König empor und stellt so bildlich die Brücke her, auf der die Töne fließen. Aber die Töne prallen diesmal nicht an der Gegenwehr des Herrschers ab, sondern sie dringen ihm ins Herz. Sie drücken die Lanze aus dem Raum zwischen Sänger und lauschendem König hinaus. Es gibt keine tätige Abwehr mehr, der König weint und ergreift zum Schutz gegen die ihn überwältigende Macht der Musik den Vorhang, den er zum Auge führt — gleichzeitig in instinktiver Abwehr, als Schutz gegen den Sänger.

Das Licht ist Begleiter der Töne. Aus dem Herzen Davids kommen sie, die Harfe ist das Instrument, das sie Wirklichkeit werden läßt. Im Herzen Sauls tun sie dann ihre Wirkung. Diese drei Stationen hebt der Maler ins Licht, — alles andere versinkt ins Dunkel, weil es wesenlos ist und nicht von der Musik berührt wird.

Aus dem stürmischen, harten Kontrapost des Jugendbildes ist die versöhnende, milde Einheit des Alters geworden, der Gleichklang der Seelen, verbunden durch die Macht der Musik, ins Bild gebracht durch das Fließen des Lichts, wie es die Mystikerin Mechthild von Magdeburg schon erkannt und erfühlt hatte, als sie vom „fließenden Licht der Gottheit“ sprach.

Diese Bildanalysen mögen für die Darstellung des Problems der neuen Lichtführung genügen. Das Problem als solches beschäftigt die Rembrandtforschung seit dem ersten Tag, und so sei abschließend das Wort des wohl bedeutendsten Kenners dieser Fragen angeführt, Wilhelm von Bodes Stellungnahme zu Rembrandts Licht: „Sein Licht ist in der Tat alles andere als naturalistisch; es ist weder Sonnenlicht noch Kerzenlicht, es ist Rembrandts ganz eigenes Licht. Ausgegangen ist der Künstler freilich auch in seiner Beleuchtung von der Natur; an ihr macht er seine Studien. Das Sonnenlicht oder Kerzenlicht, das er in einigen seiner frühesten Bilder noch mit beinahe naturalistischer Treue wiederzugeben suchte, erschien ihm bald zu grell und nüchtern, die Schatten dabei zu schwarz und undurchsichtig, um das Seelenleben so intim und reich zum Ausdruck zu bringen, wie er es empfand. Durch das Studium der Atmosphäre entwickelte er seine Beleuchtung zum Helldunkel, zu der Kunst, die Dinge umflossen von Licht und umgeben von der Luft zu malen; sein Helldunkel kann man daher als die Kunst, die Atmosphäre sichtbar zu machen, bezeichnen."

Diese Erkenntnis auf ihre tieferen Gründe zurückzuführen, war das Bestreben dieser Studie. Es konnte hier nur das Problem angedeutet und mit wenigen, aber typischen Gegensatzpaaren oder mit zwei Entwicklungsreihen — Christus in Emmaus und an der Entfaltung der Selbstbildnisse — angeleuchtet werden. Die große Übersicht über Rembrandts Werk ergibt zwei verschiedene Arten des Malens und zwei andersgeartete Wirkungsweisen des Lichtes. Eins steht fest: Seine Lebenskrise wird zur Schaffenskrise, und er geht aus ihnen beiden hervor mit der Erkenntnis: „Du mußt dein Leben ändern!"

Die angedeuteten völlig anderen Malweisen, die aus Rembrandts Durchbruch nach innen im Zusammenklang mit Jakob Böhmes mystischer Anschauung vom Wesen des Lichts erwachsen, sind an jedem Bilderpaar zu erkennen, von denen nur die bekanntesten angedeutet seien mit der Empfehlung der eigenen Nachprüfung: „Petri Verleugnung" aus den Jah-

ren 1628 und 1656, „Zinsgroschen“ (1629 und 1655), „Tobias“ (1636 und 1650) oder die immer wieder gewagten Darstellungen der „Heiligen Familie“ (1631, 1640, 1644, 1645, 1646). Gerade dieses letzte Thema zeigt vom Frühbild der Münchener Pinakothek, das unter dem direkten Lichteinfall steht, alle Wandlungen; das Schweben zwischen beiden Lichtgestaltungen auf der Höhe der Krise im Louvre-Bild und den Weg zur Eigengesetzlichkeit des Lichtes von der engelumspielten Zimmermannswerkstatt in der Leningrader Eremitage bis zur Vollendung der neuen Schau im Kasseler Bild.

Das Porträt als Bildproblem

Doch an einem malerischen Problem, das wie ein gewaltiger ostinater Baß Rembrandts ganzes Malerleben durchzieht und das dieses Künstlerschicksal zusammenfaßt zu einer ungeheuren Passacaglia, muß dieser Durchbruch zum Wesen, dieses mystische Durchdringen zum Kern der Dinge besonders erkennbar werden: in den Selbstbildnissen.

Keinem Künstler des mittelalterlich-geozentrischen Weltbildes wäre es eingefallen, sein Selbstporträt in Stein oder Farbe zu verewigen. Sie gaben sich anonym ins Werk, sie haben sich selbst bis zu den letzten Spuren ihres Ichs und Namens aufgebraucht, jene Meister von Bamberg, Naumburg und der Dichter des Nibelungenliedes. Erst an jener Stätte, wo Karl IV. nicht zufällig die erste deutsche Universität errichtete, erst in Prag wurden im Zusammenhang mit den Renaissance-Ideen auch die ersten Porträts geschaffen, — die Triforienbüsten des Veitsdomes. Aber es ist auch hier wieder eine tiefe innere Notwendigkeit, daß dem Künstler Peter Parler diese Bildnisse lebender Persönlichkeiten oder sein eigenes Porträt nicht recht gelingen wollen, daß seine Hand geradezu unsicher wird bei dieser aus neuem Geist gestellten Aufgabe, wo er zur gleichen Zeit bei einem Auftrag aus altem Geist, beim Grabmal Ottokars, mit sicherer Hand das großartige *Sinnbild* (aber eben nicht das *Abbild* von ihm gegenwärtigen Personen) des mythischen Gründers dieses Reiches dem Stein abringt.

Erst der Künstler des kopernikanischen Weltbildes kann den Mikrokosmos Mensch in seinem augenblicklichen So-sein verewigen. Für den mittelalterlichen Menschen lag ja die Ewigkeit jenseits der Erdenwelt, also auch jenseits des Darstellbaren in dieser Welt. So ist für Grünewald die Darstellung eines Menschen als Porträt eine kaum zu bewältigende Aufgabe, — sein Münchener Bild eines Geistlichen ist geradezu verunglückt! — und nur als Sinnbilder gelingen ihm die Porträts, etwa das des Brandenburgers im „Erasmus und Mauritius" oder sein eigenes als Johannes im Gespräch mit dem Abt Guersi als Antonius am Isenheimer Altar.

Aber Grünewalds Zeitgenossen Dürer, der in sich selbst den Durchbruch zum heliozentrischen Weltbild vollzieht, gelingt es, sowohl Porträt wie Selbstbildnis in die Absolutheit zu erheben, etwa im „Holzschuher" und „Muffel" oder im Münchener Selbstporträt.

Rembrandt hat im Porträt und Selbstbildnis den von der damaligen Welt als Meister seines Fachs anerkannten Anthonis van Dyck bis 1641 beinahe unmittelbar vor Augen. Dessen Selbstbildnis mußte ebenso wie das Brautbild von Rubens mit Isabella Brant auch Rembrandt als das Vollkommene geschildert worden sein.

Van Dycks Kunst des Porträts war es, die dargestellten Menschen über ihre augenblickliche Erscheinung hinaufzusteigern in die Sphäre des Überzeitlichen, das Einmalige des Individuums zu verbinden mit dem Zeitlosen des Typus. Das läßt seine Gestalten erstarren, enthebt sie aber auch den Zufälligkeiten der Stunde.

Rembrandt dagegen beginnt ganz anders. Er hält nicht nur diesen von van Dyck überwundenen Augenblick fest, sondern er verringert ihn sogar noch zur „Momentaufnahme", er gibt ihn wieder in das Spiel der Vergänglichkeit zurück, ins Spiel des Lichtes und der Farben, aus dem van Dyck seine Gestalten gleichsam herausmonumentalisiert hatte. Van Dyck tat dasselbe, was Dürer im „Selbstbildnis im Pelzrock" genial und einmalig für die europäische Selbstdarstellung gelungen war, und van Dycks Abstand zu Dürer kann an jedem Porträt oder

Selbstbildnis geradezu abgemessen werden.
Aber zwischen Rembrandt und Dürer gibt es auch in dieser Frage keine Vergleichsebene, weil jedes Genie seinen ihm gemäßen Raum erfüllt und vollendet hat. Dürer malt in der zweiten Hälfte seines Lebens ein einziges Selbstporträt, Rembrandt malt Jahr um Jahr sich selbst, oft mehrmals in einem Jahr, so daß mit Zeichnungen und Radierungen zusammen über hundert Selbstdarstellungen von ihm auf uns gekommen sind.
Von der Erklärung mit manischer Selbstsucht bis zum Beleg für die Unmöglichkeit, andere Modelle zu finden, ja sogar mit dem Vorwurf der Phantasiearmut hat man diese Tatsache ausdeuten wollen — und hat damit doch nur die eigene geistige Hilflosigkeit den großen geistesgeschichtlichen Problemen gegenüber bewiesen.
Rembrandt tat auch in der Frage des Selbstporträts nichts anderes, als daß er dieses von der neuen kopernikanischen Weltansicht der bildenden Kunst gestellte Problem mit dem gleichen Fleiß des Genies anging und zu lösen versuchte, wie es das andere malerische Genie dieses Weltbildes, Dürer, auf seine Weise an einem einzigen Bild getan hat.
Descartes hatte noch zur gleichen Zeit mit Rembrandt einige Jahre in Amsterdam zugebracht. Dieser Denker, der die Philosophie des kopernikanischen Zeitalters begründen sollte, hatte im Zusammenbruch aller bisherigen Vorstellungswelten den archimedischen Punkt, wo er den Hebel wieder ansetzen konnte, im eigenen Denkakt gefunden: Cogito, ergo sum. Die Dichtung wandelte dieses Wort ab zu „sentio, ergo sum“, und schuf damit die Begründung der subjektiven Aussage des Gefühls in der Lyrik, in Deutschland von Christian Günther bis zur Gegenwart. Was das subjektive Gefühl für die Dichtung ist, — die persönlichste Aussage wird dann die Lyrik — das ist in der Malerei die subjektive Schau des Gegenstandes, und das bedeutete vorerst einmal für die Zeit von Pacher bis Rembrandt — Perspektive. Und der persönlichste Gegenstand ist das neu entdeckte eigene Ich, das bedeutet für die Welt der Malerei das Problem des Selbstbildnisses.

Dürer, auf die Grenzscheide von objektivem Mittelalter und kopernikanischem, subjektiven Weltbild gestellt, hat, nachdem er den Durchbruch zur neuen Weltansicht als Maler vollzogen hatte, im Münchener Selbstporträt die Subjektivität der neuen Gedankenwelten mit seiner herübergeretteten Objektivität der überkommenen Vorstellungen vereint. So übergreift er beide Weltbilder, das alte wie das neue.
130 Jahre später ist dieser Zusammenschluß nicht mehr möglich, am allerwenigsten für den Protestanten, — ja sogar womöglich Mennoniten — Rembrandt. Bereits 1634 malte er, allerdings als Auftrag eines Bildnispaares, die beiden Porträts von Hans Alenson und dessen Frau, (heute Paris, Henri Schneider). Alenson aber war, wie später Anslo, Mennonitenprediger.

Rembrandts Selbstbildnisse

Rembrandt steht auf einer anderen geistigen Wachstumsstufe innerhalb des kopernikanischen Weltbildes als Dürer. Es sind inzwischen ja auch 130 Jahre seelischer Eingewöhnung und Entfaltung im neuen geistigen Raumgerüst vergangen. Das immer neue Überprüfen des Denkaktes bei Descartes, die immer neue, gewandelte Aussage des Gefühls, — zur letztgültigen Formel in der Dichtung dann erhoben im „Gefühl ist alles" —, das wird bei Rembrandt zum inneren Zwang, sich selbst zu überprüfen und den persönlichsten malerischen Gegenstand, eben sich selbst, dann im Eigenbild immer wieder darzustellen. Jedes dieser Selbstporträts ist, allein schon durch die Tatsache, wie er innerlich dazu gezwungen wurde, nicht äußerlich aus Modellmangel oder manischer Überheblichkeit — sondern tiefer, aus geistiger Not-Wendigkeit, ein Beweis für das seismographische, feinere Vibrieren des Künstlers in jenem Weltbild, das er als Maler darstellen sollte.
Zu dieser formalen Frage des Selbstbildnisses im Verhältnis zu Rembrandt kommt dann die inhaltliche Entwicklung, die jedes dieser Werke als ganz besonderes „Bruchstück einer

großen Konfession" im Sinne Goethes werden läßt. Doch dies ist nicht die Aufgabe dieser Studie. Es kann nicht darum gehen, jedes Selbstporträt darzustellen. Aber, da Rembrandt zu jeder Schaffenszeit mit jedem Selbstbildnis sein „Ecce homo" enthüllt hat, muß aus diesen Werken auch seine Krise und sein Durchbruch nach innen erkennbar werden.
Aus diesem Weg seien folgende Stationen herausgehoben:
Das Kasseler Selbstbildnis 1627
Das Berliner 1634 (Kaiser-Friedrich-Museum) (R. Titelbild)
Das Londoner 1640
Die Radierung 1648
Das Pariser 1660 (Louvre)
und jenes unheimliche Bild, ein Jahr vor seinem Tod gemalt, das heute das Wallraf-Richartz-Museum als seinen kostbarsten Besitz bewahrt.
Jedes dieser Bilder sei aber nur als herausgehobenes Dokument begriffen in der sie umgebenden Vielzahl von gleichen Zeugnissen des Ringens um das jeweilige große menschliche Problem, das über dem Inhaltlichen auch seinen inneren Kampf um die malerische Form erkennen lassen muß. (Wir können uns hier auf diese Auswahl beschränken. Alles weitere sei in dem ausgezeichneten Band der „Blauen Bücher" nachgelesen, in dem Wilhelm Pinder seine Gedanken über „Rembrandts Selbstbildnisse" sammelte.)

1627 Kassel

Dieses Bild eines 21jährigen Menschen läßt die Frage offen, ob es mehr aus der Freude an den Lichteffekten gemalt ist, oder aus dem Willen, die Seele des Dargestellten durch den Gegensatz von Licht und Schatten in ihrem Zwiespalt aufzuzeigen. Das Sonnenlicht trifft in natürlichem Einfall von rückwärts die rechte Wange bis zur Schläfe, dann die untere Ohrhälfte und die Nasenspitze. Der übrige Teil des Gesichts ist in Schatten getaucht, der wohl durch den rückwärtigen Lichteinfall bestimmt ist, aber durch das wirre Haar auch noch die rechte

Stirnseite verdunkelt. Im Haar selbst spielt das Licht wieder in Kontrasten zwischen der dunklen Haarmasse und einzelnen herausstechenden hellen Strähnen.
Diesem Spiel des Lichtes antwortet die Dunkelheit der Augen, die merkwürdig starr, aufgerissen einen Punkt fixieren. Aber kein Mienenspiel antwortet auf einen Reflex, den das Geschehen vielleicht auslösen würde. Die Augen blicken teilnahmslos irgendwohin ins Leere, sie nehmen den Gegenstand, an dem sie haften, nicht wahr. Das Licht trifft von außen auf, dringt aber nicht bis ins Herz ein, und von innen kann deshalb auch nichts antworten. Die Welt draußen ist noch fremd, sie wird als bedrohlich empfunden, und es bleibt vorerst nur die Abwehr und Rettung in der Flucht.
Die Bilder der Folgejahre, etwa das Pariser Selbstporträt 1628 (Gräfin Delaborde) oder das Gothaer 1629, zeigen den jungen Künstler, wie in ihm die Frage nach diesen vor ihm aufscheinenden Dingen wächst, wie er sich bemüht und wendet, hinter sie und ihren Sinn zu kommen.
1634 Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
Der äußere Lichteinfall ist nicht viel anders, — aber der junge, nunmehr 28jährige Künstler blickt den Beschauer fest an. Dieser Beschauer wird jetzt ins Gespräch gezogen; der Künstler stellt Fragen und heischt Antwort. Er hat sich prächtig gekleidet — die vorher als Qual empfundene Gegensätzlichkeit von Sonne und Schatten ist einer Freude am Kontrast gewichen. Die Sinne sind geweckt für das Spiel der Farben und des Lichtes, der Maler hat Lust an der schönen Kleidung, Freude am Spiel und der Weite der Gegensätze.
Waren die Bilder um das Kasseler Selbstporträt physiognomische Studien gewesen — etwa das Bild des Lachenden (1629, Byfleet) oder das Haager Selbstbild 1630, wo er sich mit dunklem Schnurrbart und Metallkragen viel älter, wohl auch martialischer macht, wo er die Möglichkeiten des Ausdrucks erprobte, — so sind die Eigenbilder von 1631 ab, etwa das Braunschweiger (um 1631/32), das Bild im Louvre (1634), der Fahnenträger 1635, das Bild in der Sturmhaube (1634) oder das Florentiner Selbstbildnis aus der gleichen

Zeit bis hin zum Wiener Bild im Barett mit leuchtender, hochgestellter Feder (1635), allesamt aus der Freude am Kostüm, am Spiel der Farben und des äußeren Lichtes geschaffen und finden ihren höchsten seelischen Ausdruck im Doppelbild mit Saskia im Dresdener „Frühstück" (1634).
Der vordem scheue, argwöhnische Künstler ist versöhnt mit der Welt, die ihn ebenso feiert wie er sie freudig genießt.

1640 London

Von dort geht ein gerader Weg zur „repressentatione", wie sie die Italiener als ihren wesensgemäßen Ausdruck des Malerischen vollendet haben. Es ist kein Zufall, wenn das abschließende Bild dieser Entwicklung, das Londoner Selbstbildnis aus dem Jahr 1640, sich im formalen Aufbau auf eine Zeichnung stützt, die Rembrandt ein Jahr zuvor von Raffaels Porträt des Grafen Castiglione gemacht hatte. Das war der Weg bis zur Krise, Krise im eigentlichen Wortsinn noch begriffen als „Entscheidung", einer Entscheidung, die alle Bereiche des Menschen und Künstlers Rembrandt ergriff. Daß ihn manchmal auf seinem Weg bis dahin selbst ein Unbehagen angekommen sein mag, zeigt jenes andere Londoner Bild (Captain Heywood-Lonsdale), das gleichzeitig beweist, daß Rembrandt bei aller Extraversion eines zeitweiligen Wegstücks niemals Gefahr lief, sich an die Veräußerlichung zu verlieren. Die historischen Gemälde dieser Zeit, etwa die „Danae" oder „Simsons Blendung" beweisen bei aller gleichgerichteten Extraversion der dargestellten Themen (besonders auch im Bild „Simson bedroht seinen Schwiegervater"), daß er doch der große Maler blieb, der das Bild eines ausgeweideten Ochsen ebenso in die Absolutheit des Malerischen erhob wie den „Ganymed" oder „Abraham, die Engel bewirtend" und die „Opferung Isaaks".

1648 Radierung. Im Hut, am Fenster zeichnend.

Aus dieser Zeit, in der die Krise ihrem Höhepunkt zutreibt, aus den Jahren 1640—45, haben wir von dem gleichen Künstler, der sonst in jedem Jahr sich ein oder mehrere Male selbst

darstellen mußte, kein Selbstbildnis. Das ist kein Zufall. Wir müssen uns angewöhnen, ein Genie als eine geschlossene, starke Not-wendigkeit zu erschauen, als eine Struktur, ja, als ein eigenes, übergreifendes Kunstwerk selbst, aus dem die einzelnen Werke dann als Teilstücke dieser Ganzheit ausfließen.
Nach dieser Krise aber blickt uns ein anderer Rembrandt an. Das Bild, das heute der Buckinghampalast birgt, verrät noch die formale Verwandtschaft mit der Nachformung des Castiglione-Porträts, aber die „repressentatione“ ist aus dem Blick verschwunden; die Augen verraten die quälenden Fragen nach dem Sinn des ihm auferlegten Schicksals. Das Leipziger Bildnis mit der früheren Datierung 1650 wurde bestimmt zu spät angesetzt. Dieses Bild in seiner umdüsterten Zerrissenheit ist wohl eher in die Jahre vorzuverlegen, in denen der Maler in den furchtbaren Zerrissenheiten und Nöten seiner geistigen wie ästhetischen Existenz hin- und hergeworfen wurde.
Die Radierung nun, die ihn im Hut am offenen Fenster zeichnend zeigt, umgreift wohl diese, in die neue Form gebändigten Schaffensqualen. Hier ist die neue geistige und künstlerische Gewißheit erlangt.
Der Künstler teilt das Blatt in eine helle und eine dunkle Hälfte. Und dort, wo Licht und Dunkel sich berühren, — im Böhmeschen Sinn also am Ort der Entscheidungen des menschlichen Schicksals! — dort fassen die fragenden und zugleich wissenden Augen des Künstlers den Betrachter und zwingen ihn zur Zwiesprache. Dieses bedeutendste Selbstbildnis aus der Zeit des Abschlusses der Krise ist zugleich ein Bekenntnis: „Sein Geist ist zweier Welten Schlachtgebiet, / mich wundert nicht, daß er Dämonen sieht“, sagte C. F. Meyer in „Huttens letzten Tagen“ über Luther am Anfang des kopernikanischen Weltbildes. „Daß es immer so Zwei-Welt in einem ist“, klagte Rilke am Schluß dieses gleichen Weltbildes zu Beginn unseres Jahrhunderts — und auf der malerischen Höhe dieser Weltansicht vergegenständlicht Rembrandt diese, der Menschenseele auferlegten Polaritäten in der Radierung, mit der er den Durchgang durch seine Schaffenskrise abschloß, als er in diese neu erschaute Welt des Gestaltens eintrat.

Er hat seine bisherige Welt begraben; eine ungeheure Einsamkeit — aber auch ein heißer Wille und eine wilde Kraft, die kaum gebändigt werden kann, blitzt aus den Augen. Die entsetzte Frage vor der Welt, die jene ersten Selbstbildnisse des Jünglings bestimmt hatte, ist jetzt einer neuen Frage gewichen, der Frage an den Betrachter, ob er ihm auf seinem neuen Weg verstehend folgen wird. Aber zugleich blitzt auch die unerbittliche Antwort aus den Augen, diesen als neue Wahrheit erkannten Weg um jeden Preis zu Ende zu gehen, und würde er auch in noch tiefere Einsamkeiten führen. Es ist die hohe Gratwanderung zwischen den beiden Abgründen Licht und Dunkel, die Rembrandt nun begonnen hatte und die jetzt symbolische Gestalt wird in dieser Radierung, wo er sich, in der ästhetisch notwendigen leichten Verschiebung, an diese äußerste Grenze und damit in die letzten Entscheidungen seines gesamten Daseins als Mensch und Künstler rückt.
Unnötig zu betonen, daß in dieser Radierung das Licht über Gesicht und Gewand anders fließt, als es der natürliche Einfall durch das Fenster erfordert hätte und wie es Rembrandt in den Handzeichnungen und Radierungen der dreißiger Jahre gerade in der Abstraktion des Schwarz-weiß auch besonders herausgearbeitet hatte.

1660 Paris, Louvre

Von der Mitte der fünfziger Jahre beginnt nun wieder eine Hinwendung Rembrandts zum Selbstporträt. Jedes dieser Bilder ist ein Schicksal, jedes eine Abgeschlossenheit, eine Vollendung. Und doch drängen sie alle, gleichsam wie die Themen einer Fuge in die Engführung treiben, auf ihre große, sie alle vereinende und umfassende Überhöhung hin. Diese Bilder haben ein gemeinsames Ziel: das Selbstbildnis aus dem Jahre 1660 im Louvre.
Hier ist das „ecce homo“ erreicht, jener Augenblick, da der Mensch vor die Welt treten darf und keine Frage mehr an sie hat, aber er nun seinerseits die Welt vor ihm durch das über-

standene Schicksal in die Knie zwingt. Nicht durch Macht, aber durch die innere Mächtigkeit, durch die vollendete Menschenwürde nimmt er jeden Beschauer an sich. Es ist die Stunde, wenn der bis dahin immer noch wogende Kampf zwischen Licht und Dunkel im Böhmeschen Sinn für einen Herzschlag in die Coincidentia oppositorum, in die Vereinigung der Gegensätze sichtbar zusammenfällt. Jedes andere Porträt war ein genial gestalteter Augenblick, dieses Bild aber ist die gestaltgewordene Einheit aller dieser Augenblicke zur Erscheinung des Ewigen in Rembrandts Sendung.
Keine Frage quält jetzt noch, keine Antwort wird mehr erheischt von dieser Menschheit, die ihm Not, Einsamkeit und Unverständnis entgegengebracht hat. Dies alles liegt ja in den Niederungen des tätigen und ringenden Austausches mit der Welt. Hier aber ist nur noch das Sein, das über den Streit um die Werte hinausgewachsen ist in die Erscheinung der Absolutheit des Lebens, das seine eigenen Wertmaßstäbe in sich selber trägt, den ethischen Bereich seiner Frage und den ästhetischen Bereich seiner Möglichkeit der Nachahmung oder Antwort enthebt.
Das ist göttlich wie das Sein. Danach ist eigentlich nichts mehr möglich. Danach gibt es keine neue Notwendigkeit.

1668 Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Und doch muß etwas geschehen, weil der Mensch nicht im Anschaun des Schicksals verharren kann. Die Griechen wußten, daß sie den Zuschauer nach drei Tragödien nicht allein und sich selbst überlassen durften. Das Satyrspiel hat seinen tiefen Sinn. Wer die Absolutheit geschaut hat, darf lachen über alles Kleinliche, das sich nach ihr wieder an den Menschen herandrängt. Es ist ein anderes Lachen als die Ausbrüche der satten Lebenslust, es ist jenes befreite Lachen, das die Menschen nicht in die Genossenschaft der ausgelassenen Freude ruft, sondern das sie schaudernd den Abstand zu jener Höhe erahnen läßt, von der es herabschallt.

Der Mensch, der zu diesem Lachen fähig ist, muß durch alle Schicksale hindurchgeschritten sein. Aus der letzten Läuterung des Lebens lacht das Selbstporträt 1668, ein Jahr vor dem Tod gemalt, den Beschauer an. Es ist in die letzte Abstraktion der Farben gedrängt, in braun und gold, ebenso wie der zur gleichen Zeit gemalte „Homer", — die bunte Wirklichkeit in ihrer wirren Fülle der Tatsachen ist überwunden. Es herrscht die mystische Coincidentia der Gegensätze in den Farben, im Ausdruck von Güte und Verachtung, von Liebe und Abwehr, von Licht und Dunkel.

Ausklang

Ob es gelungen ist, mit dem Hinweis auf Jakob Böhme Licht in das Dunkel um Rembrandts eigentümliche Lichtführung zu tragen? Es sei zum Schluß dieser Betrachtungen noch einmal die Warnung eindringlich wiederholt, die eine ähnliche Untersuchung der Beziehungen Beethovens zu Kants Antinomienlehre und Goethes Gedanken der Metamorphose aller lebenden Natur nachgeschickt werden mußte. Es liegt diesen Studien eine geistesgeschichtliche Methodik zugrunde, nicht eine philologische.

Es ist nebensächlich, ob Rembrandt Jakob Böhmes „Aurora" oder dessen „Weg zu Christo" gelesen hat. Rembrandt hat niemals Jakob Böhme in Farben umgesetzt. Die bisherige philologische Methode, die solche umwertenden Ergebnisse des einen Künstlers durch die Gedanken- oder Formenwelt eines anderen behandelte, hätte mit ihrer Erklärung, daß Rembrandt durch Jakob Böhme erst erweckt worden sei, den Künstler auf die Ebene des Handwerkers und Talentes herabgewürdigt, die erst durch das „Energiequantum" Jakob Böhme die Möglichkeit erlangt hatten, die nächsthöhere Energie-Ebene des Genies zu gewinnen. So ist es aber nicht im Leben des Künstlers.

Ein Genie kann nur in sich selbst bestätigt werden. Seine in ihm vorgebildete, ihm eigentümliche Schaffenskraft kann befreit werden zu sich selbst, daß er aus der Tradition sowie der zeitlichen und räumlichen Gegebenheit, die jeden Menschen be-

stimmt, sich zur eigenen Persönlichkeit zu lösen und zur Ewigkeit zu erheben vermag.

In solchen Augenblicken kann ein Wort, das in einer ähnlichen Schöpferstunde geboren wurde und dem ringenden Künstler nun zugetragen wird, die Befreiung bedeuten. Auf diesen höheren Ebenen erst begegnen sich die Genien einer Zeit. So und nicht anders darf auch Rembrandts Erlebnis der Mystik, wie es ihm durch die Gedanken Jakob Böhmes vermittelt wurde, verstanden werden.

Rembrandt war von Grund auf bereits Mystiker, er war seelisch vorgebildet, praestabiliert zu diesem Erlebnis. Das beweist nicht zuletzt seine Münchener Passion aus den dreißiger Jahren, wo der Künstler sowohl in die Kreuzaufrichtung als auch in die Kreuzabnahme in den Dreh- und Angelpunkt des Geschehens einen Menschen stellt, dem er seine eigenen Züge verleiht. Hier sind die Gründe für Rembrandts Bereitschaft zur Mystik schon offenbar.

Noch zwei Beispiele aus den Radierungen seien nachgeholt zur Verdeutlichung dessen, was an den Bildern bereits gezeigt werden konnte. Ein Vergleich der einzelnen Zustände der Platten zeigt den Weg von der ursprünglichen Bevorzugung des rein Figürlichen zum großen Spiel von Licht und Dunkel. Die erste Platte, die „Christus, dem Volke dargestellt“ (Querformat) zeigt, bringt unter der Estrade noch eine über die ganze Bildfläche laufende Figurengruppe. Diese ist im vierten Zustand weggenommen, der Altan ruht nun auf einem Kellergewölbe, und von den beiden nach vorn offenen Wölbungen kann sich über die Stirnseite ein Licht-Dunkelspiel vollziehen.

Noch deutlicher wird das Gesagte an einer Gegenüberstellung des ersten und des vierten Zustandes der „Drei Kreuze“. Im ersten Zustand herrscht eine figurenreiche Gruppenanordnung, wobei das Ganze durch das von oben einfallende Licht hell erleuchtet wird. Der selige Schächer wird vom voll auffallenden Licht getroffen, der verdammte verdunkelt. Im vierten Zustand versinkt alles Einzelgeschehen in ein Dunkel, das „viele Gedräng“, wie die Spätmittelalterlichen es genannt und auf dessen Herausarbeitung im einzelnen sie allergrößten

Wert gelegt hatten, wird zugedeckt. Der selige Schächer ist ebenfalls verschwunden, nur Christus hebt sich aus dem Dämmer heraus.

Ein nicht uninteressantes Gegenbeispiel mögen die jeweiligen Zustände der Radierungen des Abraham Francen und des Arnoldus Tholinx geben. Beide Male haben die späteren Bearbeiter die von Rembrandt aus innerer Notwendigkeit diffus gelassenen Lichtverhältnisse verhärtet, auf Gegensätze, auf Verdeutlichung des Gegenständlichen hin „überarbeitet". Sie wußten nicht, daß sie damit Rembrandt aus der Einsamkeit des Genies wieder in die Reihe der Talente zurückzuholen versuchten.

Sie wollten ihn dort haben, wo sie auch standen, selbst wenn sie ihm in ihren Reihen gern den ersten Platz einräumten. Es macht aber die Größe — und Einsamkeit! — Rembrandts aus, daß er diese neuen Eroberungen des kopernikanischen Weltbildes, die er mit seiner Zeit teilte und die er bis zu seiner Krise selbst vollendet hatte, daß er diese Eroberungen von Licht-Schatten, Perspektiven und Selbstbildnis weiterführte und unter neue, absolute Gesetze des Malerischen stellte. Erst dann konnte er alle umgreifen, die vor und nach ihm im gleichen Weltbild schufen: sein Selbstbildnis 1660 umschließt die Entwicklung von Dürers Eigenbild bis zu Cézannes und Marées' Bekenntnissen ihres Ringens, das sie ins Selbstporträt gebannt haben. Seine Landschaften enthalten alles Wollen der Niederländer ebenso wie Caspar David Friedrichs Bilder und den „Bahndurchstich" von Cézanne. Und in den Darstellungen des menschlichen Schicksals, die er zum großen Teil der Bibel nacherzählte, hat er ohnehin kaum ein Vorbild und noch weniger eine Nachfolge.

Die Zeitgenossen haben ihn nicht erkannt. Sie haben ihn in die Einsamkeit gestoßen und verspottet, nicht anders als den alten Bach, der auch in mystischer „Abgeschiedenheit" an seiner Orgel die letzten Geheimnisse seiner Zeit und Kunst be-„wahrte" und in die Ewigkeit hob. Beide, Rembrandt und Bach, hatten jenes Einssein mit dem Göttlichen, das Goethe in die ehrfürchtigen Worte über den Thomaskantor fügte, daß

ihn bei Bach immer die Vorstellung ankäme, als unterhielte sich die Harmonie mit sich selbst.
So hat auch Rembrandt Licht und Dunkel als den Urgrund alles bildlichen Geschehens in einen eigenen Schöpfungs-Vollzug gebracht; kein Abbild mehr von äußeren Möglichkeiten, sondern als Urbild der inneren Wahrheit bei ihrem „Erscheinen“ in der Wirklichkeit.

WILLIAM SHAKESPEARE

Seit Jahrhunderten hat die dem europäischen Geist verpflichtete Welt sich bemüht, die Erscheinung Shakespeares ihrer Zeit gemäß zu begreifen und in Worte zu fassen. Doch immer noch stehen wir wie am Anfang. Das Staunen über ihn und die Bewunderung seines Werkes hält an und ist wohl der beste Beweis für seine Lebenswirksamkeit.

Das ist gut und gerecht, denn jede Begegung schafft in uns auch einen neuen Beginn. Man glaubte ihn zu kennen und dann mußte man, immer wieder zu neuer Bemühung gerufen, sich eingestehen, er habe sich beim neuerlichen Erlebnis nur größer und mächtiger enthüllt. Es geht uns bei ihm wie mit Bach, Mozart und Beethoven: Jeder Schritt auf sie zu, und dann weiter an ihrer Hand, schließt uns reichere Dimensionen ihres Kosmos auf, denn mit dem neuen Erlebnis reiften wir ja erst zu einer höheren Stufe unseres Daseins. Da liegt wohl die Grenze zwischen dynamischer und statischer Kunst: der eine Künstler zeigt uns die Vollendung, der andere weckt in uns den Willen, uns zu neuem Leben zu wandeln.

Vielleicht ist dies das Größte an ihm, daß er, bis auf wenige „Nebensachen“ in des Wortes tiefstem Sinn, sein persönliches Leben restlos verbrennen mußte — es aber auch vermochte! —, so daß dann der Kosmos seines Geistes schlackenlos in seiner ungeheuren Vielgestalt und Allmacht aufleuchten und uns in seinen Bann und Brand hineinreißen kann. Seine Zeit ging gleichfalls völlig in ihn ein und durch ihn hindurch, wurde von ihm mit inbrünstiger Lust, aber auch verzehrender Qual erlebt, erlitten und ersiegt, so, daß er dann ihre Täter und Erleider zu zeitenthobenen Zeugen unseres Menschseins erheben und umschaffen konnte.

Es ist ja der Ausweis seines Genies, daß er Hamlet in Helsingör, Caesar in Rom und Timon in Athen aus den Zufällen ihrer Herkunft in die Allgültigkeit jeder Zeit und jedes Ortes heben konnte, auf daß seine Gestalten und Spiele keine fremden Beispiele mehr blieben, sondern zum Anruf des ewigen

Bruders werden müssen. Mit jedem Werk vollzieht er bis auf den heutigen Tag diesen Prozeß der Neugeburt und Verwandlung im Zuschauer. Die alte Sage vom Bauopfer, die einst befahl, in das Werk zum Abschluß ein Lebewesen einzumauern, das nun im Sterben sein geopfertes Leben dem Stein einhauchte, wird an Shakespeare auch zum Beginn unserer modernen Zeit noch Wirklichkeit.

Das absolute Maß

Denken wir an das Urbild des Sängers und das Vorbild für alle Epiker im europäischen Kulturkreis, dann steht der blinde Homer vor uns. Er wurde das absolute Maß, an dem alle Nachfolger gemessen werden. Dies sei behauptet trotz, — oder sogar gerade im Hinblick auf Vergil, Dante, Wolfram von Eschenbach, Ariost, Milton oder Klopstock, und weiter, obwohl auch die Romane vom „Wilhelm Meister“ bis zum „Grünen Heinrich“ und „Paracelsus“, von den „Buddenbrooks“ bis zur „Forsyte Saga“ vom Segen der Erde oder dem Fluch ihrer Bewohner berichten und das menschliche Dasein weit und breit in seinem Glück und aller Not ausloten.
Die Bühne wird seit den griechischen Tragikern und ihrem Gegenpol Aristophanes über die Franzosen Corneille - Racine - Molière, die Spanier Calderon und Lope de Vega, die Deutschen Lessing - Goethe - Schiller - Kleist - Hebbel bis Gerhart Hauptmann, die Skandinavier Ibsen und Strindberg oder den Briten Bernhard Shaw eindringlich zur „Moralischen Anstalt“ erhoben, aber keiner ihrer Autoren wuchs zum absoluten dramatischen Genie empor neben William Shakespeare — oder gar über ihn hinaus.
„Wo faß ich dich, unendliche Natur?“ Diese Frage Fausts kann an ihn gestellt werden, und gerade bei ihm liegt dann die Betonung doppelt gewichtig auf „Natur“. Versuchen wir, ihn auf dem Hintergrund seiner Zeit zu begreifen; auch Auguste Rodin ließ seine Gestalten aus der ungeformten Masse des Steins oft nur in Andeutungen heraustreten. Was beim Bild-

hauer jedoch höchste Meisterschaft war, soll uns ein Behelf sein, das eigene Unvermögen zu verschleiern.

Gefährten und Herkommen

Shakespeare wurde keineswegs von Anbeginn als der einsame und überragende Gipfel erkannt. Mit ihm kämpften — dies nicht immer in edlem und idealem Agon — und buhlten bedeutende Dichter um die Gunst des Publikums. Christopher Marlowe nahm schon den Stoff zum Faust auf, Ben Johnson, der Hofdichter Jakobs I., stand in höchstem Ansehen und Shakespeare trat in dessen Stücken als Schauspieler auf. Der um 6 Jahre ältere Thomas Kyd hatte bereits einen „Hamlet“ verfaßt und wurde mit seiner „Spanischen Tragödie“ in ganz Europa gespielt. Das war ja ein zeitnahes Thema seit dem Untergang der Armada! Auch Robert Greene griff mit seinem „Alphonsus, King of Aragon“ zumindest thematisch ins Zeitgeschehen, wenn man daran denkt, daß Heinrichs VIII. erste Gemahlin Katharina von Aragon hieß. Man stand im großen Wettstreit untereinander, und beim Beispiel, das die Krone gab, war man nicht wählerisch: Raub, Mord und Betrug, auf höchster Ebene vorgelebt, wirkten sich weiter unten als Rufmord, Plagiat und Motiv-Diebstahl aus und entluden sich in Haß und Neid.
Unser Dichter ist also im Blickwinkel seiner Zeit keinesfalls der erratische Block, der einsam und erhaben seine Mitwelt überragte oder gar ehrfürchtig in seiner Größe damals erkannt worden wäre. Erst die Nachwelt konnte seine Einmaligkeit auch daran ermessen, daß er sich ohne die Intrigen und rein durch sein Werk aus diesem Streit heraus- und über ihn hinausgekämpft hatte.
Sein Werdegang ist mit wenigen Sätzen umrissen:
Am Vater erlebte er Möglichkeiten und Gefahren, Aufstieg und Niedergang des Engländers jener Gründerzeit. Handwerker mit eigenem Grundbesitz, stieg er bis zum Bürgermeister von Stratford on Avon auf. Kurze Zeit später aber muß er den Immobilienbesitz mit Hypotheken belasten und

das Erbe seiner Frau antasten. Er wird bald darauf unter den Personen aufgeführt, die nicht „den Gesetzen Ihrer Majestät gemäß monatlich zum Gottesdienst gehen." Dies darf wohl dahingehend ausgelegt werden, daß er befürchten mußte, beim Kirchgang in Schuldhaft genommen zu werden. Mutmaßungen auf eine kirchenfreie Atmosphäre des Elternhauses in Williams entscheidenden Jahren sind wohl abwegig und aus heutigen, geistigen Strukturverhältnissen rückgeblendet. Wenige Jahre vor seinem Tod 1601 jedoch wird der Vater rehabilitiert; er erhält sogar die Genehmigung zur Führung eines Wappens mit dem Wahlspruch: „non sans droit" — „nicht ohne Recht" — was wir aber, im Hinblick auf seinen Lebensweg, dann übersetzen dürfen: „Nur recht und billig". Der Sohn hatte in diesem Auf und Ab die grammar school verlassen müssen, und das eigentliche Ziel, das Studium in Oxford, blieb ihm versagt. Es wiederholt sich eine Generation später ein ähnlicher Fall, allerdings aus anderen und tieferen Gründen; diesmal in Holland. Die dort zu bürgerlichem Wohlstand gelangten Müllersleute schicken ihren Sohn Harmenz van Rhijn auf die Leydener Universität, wo er Theologie studieren und damit eine sozial höhere Stufe gewinnen soll. Der junge Rembrandt verläßt jedoch gar bald aus Gewissensnot die Hochschule und damit seinen vorgezeichneten Lebensweg und wechselt ins Maleratelier des Isaak Swanenbroch.
Shakespeare und Rembrandt haben beide in den Augen ihrer Zeit einen sozialen Abstieg genommen, — um dann als absolute Genies im Reich der Kunst König zu werden. Ob man in der Not des Elternhauses zu Stratford ebenso bedrückt war vom Übergang des Sohnes zum Theater wie 130 Jahre später im Pfarrhaus zu Kamenz, als der Sohn Gotthold Ephraim Lessing dem Vater mitteilte, er könne es nicht länger vor sich verantworten, Theologie zu studieren? Beim Bürgermeister der britischen Kleinstadt wissen wir es nicht. Wir erfahren dagegen, daß der noch nicht 19jährige die um 8 Jahre ältere, gutsituierte Pächterstochter Anne Hathaway heiratet, die ihm 6 Monate nach der Hochzeit eine Tochter schenkt.

Damals war die, wie sie sich gern nennen ließ, „jungfräuliche" Königin Elisabeth und Tochter Heinrichs VIII. aus seiner zweiten Ehe mit Anna Boleyn bereits 50 Jahre alt. Was das elterliche Herrscherpaar an moralischem Ansehen eingebüßt hatte, versuchte die Tochter zurückzugewinnen; sie bemühte sich, ihren Untertanen ein tugendhaftes Dasein vorzuleben. Wenn ihr Amt sie auch dazu brachte, die Nichte Maria Stuart und ihren Günstling, den Grafen Essex auf dem Weg über das Schafott zu beseitigen, so gelang es ihr doch als Herrscherin, das ihr anvertraute Staatsschiff nicht nur durch die Stürme der Zeit hindurchzulavieren, sondern sie lenkte es sogar als Siegerin triumphal über die Ziellinie der europäischen Kampfbahn. Diese Leistung erhält sie bis heute an der Spitze aller männlichen wie weiblichen Träger der britischen Krone.

Der geistespolitische Rundhorizont

Und was war nicht alles gegen den englischen Thron im 16. Jahrhundert angebrandet!

Während der Regierungszeit König Heinrichs VIII. hatte sich die Welt von Grund auf geändert. Ein Jahr nach dessen Thronbesteigung 1509 kam Luther nach Rom und empfing dort im Anschauen der katholischen Wirklichkeit den entscheidenden Anstoß zu seiner Reformation. Das geistige Abenteuer, Kirche und Renaissance zu vereinen, ging mit dem Tod des Papstes Julius II. 1513 zu Ende. Der Nachfolger, Leo X., zeigte sich dieser seelischen Quadratur des Kreises weder gewachsen noch gesonnen.

Mit Heinrich VIII. und Leo X. saßen sich 8 Jahre lang zwei machiavellistische Machtnaturen auf dem weltlichen und geistigen Thron des Abendlandes gegenüber, und der Papst erhielt sogar noch Schützenhilfe in seinem Kampf gegen Luther vom englischen König durch dessen Schrift „Eine Verteidigung der sieben Sakramente", die der Papst seinerseits mit der Verleihung des Titels „Defensor fidei" — „Verteidiger des Glaubens" — ideell honorierte.

Dies war im Todesjahr Leos X. geschehen, als man Luther auf dem Reichstag zu Worms sein angeblich und sofort symbolisch gedeutetes Wort „Hier stehe ich, ich kann nicht anders" für jene Stunde tatsächlich schon in den Mund legte. Damit war der Bruch der Bekenntnisse vollzogen. Doch dem englischen König blieb in der Folgezeit ein Platz in der Proszeniumsloge reserviert, um die Kämpfe zwischen dem deutschen Kaiser Karl V. und Franz I. von Frankreich auf der europäischen Bühne ebenso aufmerksam zu betrachten, wie nachher das Ringen um die Geistesfreiheit der Welt. Die Plünderung Roms 1527 im sacco di roma wird dem englischen König die politische Ohnmacht des Papstes vor Augen geführt und ihn zu seinen Entschlüssen vier Jahre später gegenüber der Papstkirche bestärkt haben.

Heinrichs VIII. Trennung von Rom befreite sein Land davon, weiter in den europäischen Kampf um das Schisma hineingerissen zu werden. Erst als nach seinem Tod 1547, besonders aber als auf Eduard VI., seinem Nachfolger, sechs Jahre später dann Maria die Katholische auf den Thron kam und mit ihr die Gegenreformation in England Fuß fassen konnte, schien dort zumindest der Boden bereitet für die große Aufgabe, die sich das Papsttum seit jeher gestellt hat: die una sancta zu bewahren und jedes Schisma mit allen Mitteln auszutilgen. Aber die fünf Jahre der Regierung Marias, die sich 1554 mit dem spanischen Thronfolger Philipp II. vermählt und während ihrer Regierung in England den Namen „die Blutige" erworben hatte, genügten, um Elisabeth I. aus dem Haus der Tudors als die große Befreierin bei ihrer Thronbesteigung im Jahr 1558 zu feiern.

Als dann in Spanien unter dem jungen „Schutzherrn der Katholischen Kirche", wie nun der Nachfolger Karls V. gegenannt wurde, die Inquisition zur hemmungslosen Herrschaft gelangte, fiel England und ihrer jungen Königin immer mehr und wie von selbst die Aufgabe zu, die Schale der Weltenwaage mit dem Gegengewicht der Freiheit zu beladen.

Vor den Toren Englands spielte sich das Vorspiel im tödlichen Ringen um die geistige wie weltliche Macht in Europa — und

die Herrschaft auf unserem Kontinent bedeutete damals die Gewalt über die Erde — ab im Kampf um den „Abfall der Niederlande“.

Der Dichter in seiner Zeit

Dem oberflächlichen Betrachter schon mag es auffallen, daß Shakespeare, das dramatische Genie schlechthin, keine Episode aus diesem Kampf um Sein und Nichtsein gestaltet hat, den er vor seinen Augen erlebte und wie er die Existenz eines Volkes entschied. Oder dienten ihm alle erregenden Ereignisse seiner Gegenwart und ihr Erlebnis nur als ungeheures Stimulans, das ihn befähigte, seine Visionen aus der Geschichte wieder in Dramen, getragen von Vollblutnaturen auf seiner Weltbühne umzuschaffen?
Im Jahr 1564, als Shakespeare die Erde betrat, ging Michelangelo von ihr. Auch dies soll als Symbol für beider Auserwähltheit gesehen werden. Denn nichts ist Zufall, weder in ihrem Werk noch in ihrem Leben. Als ob man, zumindest bei Schöpfernaturen, Geschöpf und Schöpfung trennen könnte! Wenn wir die Zusammenhänge nicht erkennen, kann es doch an unserer noch unvollkommenen Schau liegen. Im zeitlichen Zusammenfall von Michelangelos Tod und Shakespeares Geburt erweist sich die Erde als zu schwach, zwei Titanen zur gleichen Zeit zu tragen. Die Sternstunde, als vom Rom der Päpste über Dürers Nürnberg bis zu Luthers Wittenberg, aber auch vom Venedig Tizians bis zum Paris Leonardo da Vincis eine Schar genialer Naturen den Aufbruch Europas zur gleichen Stunde feierte, war vorbei.
Den Tod des Cervantes und Shakespeares, wiederum dann im gleichen Jahr 1616, beschloß für die britische Insel und die iberische Halbinsel ihre jeweils verschiedenen, aber schicksalsträchtigen Epochen. Auf Spanien senkte sich die Nacht, die weder das Gold Westindiens noch die Scheiterhaufen der Inquisition zu erhellen vermochten, aber über England begann die Fackel zu leuchten, die Shakespeare entzündet hatte.

Im Geburtsjahr Shakespeares 1564, das auch Galilei, Pieter Breughel den Jüngeren, Höllenbreughel genannt, und Christopher Marlowe in die Welt ruft, hatte Michelangelo gleichsam das Testament aller Renaissance-Architektur mit seinem Holzmodell der Peterskuppel hinterlassen. Zweifler prophezeiten diesem kühnsten Bau-Abenteuer den Einsturz vor seiner Vollendung in Stein. Das Tridentinische Konzil, das nach drei Phasen im Vorjahr zu Ende gebracht werden konnte, glaubte dagegen die ordo catholica aus den Stürmen um Reformation und Renaissance bewahrt und für alle Ewigkeit neu gesetzt zu haben.

Das Weltendrama, das vor Shakespeares Augen abrollte, kann nur stichwortartig angedeutet werden.

1565 sagen sich die Niederlande von Spanien los, und damit beginnt ihr Abfall von jenem König, der stolz von sich gesagt hatte, in seinem Reich ginge die Sonne nicht unter.

1568 wird Maria Stuart aus Schottland vertrieben und begibt sich in den Schutz der Königin Elisabeth und damit in die Hände ihrer Rivalin und späteren Mörderin. Im gleichen Jahr werden die holländischen Grafen Egmont und Horn vom spanischen Statthalter Herzog Alba, der die Provinzen zurückerobern will, hingerichtet.

1570 wird Elisabeth exkommuniziert, und sie beginnt nun ihren Kampf gegen Rom.

1571 steigt Spanien durch den Seesieg über die Türken bei Lepanto zur ersten Macht auch im Mittelmeer auf.

1572, also ein Jahr darauf, fällt Coligny an der Spitze der Hugenotten der Bartholomäusnacht vom 24. auf den 25. August zum Opfer.

1573 wird Alba abberufen.

1585 erobern die Spanier Antwerpen, und Amsterdam wird dadurch zum Zentrum des Aufstandes.

1587 wird Maria Stuart hingerichtet, und im Folgejahr geht die „invicible armada“, die unbezwingliche Flotte des spanischen Königs, unter.

1589 wird in Frankreich König Heinrich III. von einem Dominikaner ermordet.

1598 erhalten die Hugenotten im Edikt von Nantes volle Gleichberechtigung. Die Katholische Majestät Philipp II. stirbt im gleichen Jahr.
1600 muß Giordano Bruno den Scheiterhaufen besteigen.
1601 läßt Königin Elisabeth den Grafen Essex hinrichten, und zwei Jahre darauf stirbt sie selbst.
Mit dieser kinderlosen anglikanischen Königin — um der Ehe ihrer Mutter Anna Boleyn mit Heinrich VIII. willen hatte der Papst seinen Konsenz zur Scheidung von Katharina von Aragon verweigert, und der einstige „defensor fidei" war im Gegenzug darauf von Rom abgefallen —, starb das Haus Tudor aus, und es beginnt mit Jakob I., dem Sohn der Maria Stuart, über 100 Jahre die Herrschaft der katholischen Stuarts. Doch die Entdeckung der Pulververschwörung in London hatte dem König den Rückweg nach Rom abgeschnitten.
Als nun gar noch 1610 der französische König Heinrich IV. von Ravaillac, einem Fanatiker, erdolcht wurde, war die Rückkehr Englands nach Rom vollends verbaut.
Vor diesem politischen Rundhorizont verläuft also das Leben Shakespeares. Keines der weltbewegenden und entscheidenden Ereignisse wurde, wie bereits angedeutet, von ihm auf die Bühne gebracht. Rührten wir damit schon an das Grundgeheimnis seines Schöpfertums, als wir sagten, sein Genie hätte ihn instinktiv davor bewahrt, durch einen Griff in die Gegenwart in den wogenden Streit der Parteien und vordergründigen Mächte hinabzusteigen und damit seinen Weitblick und die Höhensicht in billiger Tendenz und Tagesschau zu verunklaren und herabzumindern? Sein Spiegel blieb blank; er wurde nicht getrübt vom heißen Atem des Augenblickgezänkes, und alle Zeitgenossen, wenn sie nur die geistige und sittliche Kraft als Voraussetzung mitbrachten, konnten aus dem furchtlosen Blick auf das dort geschilderte Geschehen Einblicke in ihr eigenes Schicksal gewinnen. Hier enthüllt sich der Unterschied von wahrer Kunst, die immer in Freiheit geschieht, im Gegensatz zum Lehrstück mit heimlicher oder unverhüllt angesprochener Moral und Nutzanwendung.
Es ist ja das Geheimnis der Kunst und aller in Freiheit be-

triebenen Wissenschaft: je höher sie sich aus dem Kampf des Augenblicks erhebt und gleichzeitig dabei tiefer in die Urgründe des Menschen lotet, desto erbarmungsloser erscheint alles Andere als flacher und billiger Modedienst. Im Zentrum steht das blutvolle Leben. Deshalb steht am negativen Pol aber auch der naturferne Elfenbeinturm.

Shakespeares Gestalten haben es nicht nötig, wie man es mit „Hamlet im Frack" in den zwanziger Jahren versuchte, in zeitgemäße Kostüme gesteckt zu werden. Wenn die große und ausgezeichnet kommentierte Ausgabe im Aufbau-Verlag der Sowjetzone die Zeitnähe Shakespeares jedoch in der Einleitung mit Hinweisen auf Karl Marx und Engels glaubt belegen zu müssen, dann beginnt der Mißbrauch aller Kunst zu tagespolitischen Zwecken, über den kaum ein Dichter mehr erhaben, dem er aber auch öfter ausgesetzt ist als andere neben ihm. Allen Kommentatoren ist Fausts Wort zugerufen: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht — ihm."

Die Tragödien und Komödien

Shakespeare gestaltet seine Figuren wie der antike Bildhauer: nackt, offen jedem Zugang um sie herum. Nun, das können wir auch bei anderen großen Bühnen-Autoren erleben, und daß Schiller oder gar Kleist nicht zum Kern der Fragen durchgestoßen seien, wird wohl niemand behaupten, dem es ernst ist mit dem Problem „Das Ideal und das Leben". Und dennoch gingen und gehen wir aus einer Shakespeare-Aufführung immer noch — ganz gleich, ob die Regieleistung gut oder schlecht war, und die beste ist wohl die, bei der man den Inszenator vergißt — um eine weitere Dimension bereichert aus dem Theater. Die Bühne wird hier nicht nur, in Schillers Forderung, „zum Tribunal", sondern zum Zusammenfall von Kunst und Leben, also mit dem Fremdwort gesagt, zum Symbol. Die Shakespeare-Bühne in ihrer naturalistischen Nacktheit gibt erst den ganzen Raum für das volle Leben frei, das sich dann unabgelenkt entfalten kann.

Er führt den Zuschauer durch Himmel und Hölle der Menschenbrust, denn hier ist Glück und Not, Gelingen wie Versagen, Seligkeit und Sünde vom Dichter eingeschlossen, und dort wird sie offen für das Publikum. Auch in der Hölle siedelt er noch Menschen an, die im Inferno ihre Seele bewahrten. So ist er stets — man verzeihe das so strapazierte und doch immer notwendige Wort, — total. Andere Dichter lassen hie und da noch ein Loch, durch das der Betrachter sich fortschleichen kann, wenn er sich nicht mehr fähig zeigt, dem Problem oder seiner Verkörperung zu folgen. Wer aber wollte oder könnte von Othellos Weg seiner Liebe und unbefangenen Sicherheit zu Desdemona bis zur hellauf lodernden und dort alles verzehrenden Eifersucht sich noch beiseite stehlen? Wer würde mit Romeo und Julia zum Feuer der reinen, schönsten Liebe begeistert und sähe sich nicht aufgerufen zu gleicher Verwirklichung und der Bereitschaft, solches Glück mit dem Leben zu bezahlen? Der Dichter richtet heute noch jeden jungen Menschen, der sich unwillig oder unfähig dazu erweist.
Es ist das Signum des Genies, daß jedes seiner Werke Rilkes Antwort auslöst: „Du mußt dein Leben ändern!“ Für Shakespeare und den von seinem Speer Getroffenen bedeutet dies: jede Wunde, die ich dir schlug, will deine Seele weiten zu größerem und tieferem Verstehen unserer Welt. Er führt uns nicht ein emphatisches Beispiel vor, das er zuvor kunstgerecht aus dem Leben destilliert hat, sondern „nostra res agitur“, unsere Sache wird in jedem Spiel abgehandelt, aber nicht von uns getrennt durch den Orchestergraben, sondern wir werden unmittelbar hineingerissen in die „Irrungen und Wirrungen“, entrückt und traumverwandelt in seiner „Mittsommernacht“; wir stehen erschüttert an Caesars Leiche, Marc Antons Klage und Anklage zielt in unser Herz. Es hatte einen tiefen Sinn, daß in Heinrich Georges Schillertheater zu Berlin bei Shakespeare-Aufführungen der Orchestergraben überdeckt war und die Zuschauerreihen bis auf die Bühne vorgezogen wurden.
In allem überbordendem Leben seiner Komödien laufen wir Gefahr, ihren kunstvollen und vielschichtigen Bau zu vergessen. Aber, ist dies nicht die höchste Anerkennung, wenn wir von

einem Kunstwerk mit dem Dichterwort sagen: „... dann wird es sein, als wär's von selbst entstanden."

Die Tragi-Komödien

In jedem Werk umgreift Shakespeare beide Pole der Welt. Hamlet erlebt Liebe und Sterben der Ophelia, und er selbst drängt zur Rache für seinen Vater, erkennt sich aber gleichzeitig als unfähig, die Folgerungen zu ziehen. Wie nahe Komik und Tragik beisammen hausen, zeigen die Friedhofsszenen.
Von dieser Erkenntnis ist dann nur ein folgerichtiger Schritt zur überhöhenden Vereinigung ihrer Elemente aus Tragödie und Komödie in der höchsten Form des Bühnenwerkes, in der Tragikomödie. In ihr wachsen die Menschen, vorher auseinandergetreten in Haß, Rache und Untergang, über sich hinaus in liebendem Verstehen und lächelndem Verzeihen, und im übersonnten und verklärten Klima ihrer Seelen reifen auch die Zuschauer zu einem höheren Dasein. Othello ist dann in dieses Höchste emporgewachsen als Posthumus, Desdemona als Imogen. In der Meistertragödie der immer höher gestachelten Eifersucht wird der Entfessler Jago gefoltert, seine Entsprechung in der Tragikomödie, der Anstifter des Unheils, Jachimo, wird mit der Ermahnung entlassen: „Sei besser gegen andere." Und wir glauben, daß er sie beherzigen wird.
Die von Aristoteles der Tragödie gesetzte Aufgabe, sie solle Furcht und Schrecken erregen und durch erwecktes Mitgefühl den Menschen läutern, wird jetzt verinnerlicht und verlebendigt, wenn der von ihr Angerührte durch Verstehen und Verzeihen über sein bisheriges Ich hinauswachsen muß in eine höhere und mächtigere Lebensform.
Welche Folgerungen nun der Zuschauer zu Shakespeares Zeiten aus seinen Tragikomödien zu ziehen vermochte, mögen seine Philologen in bewährter Akribie herauszufinden sich mühen. Für uns, die wir aus der notumdrängten Gegenwart in eine ungewisse Zukunft blicken, ergeben sein „Perikles", „Cymbeline", „Wintermärchen" oder „Sturm" die Hilfen, die der

Mensch erst gewinnt, wenn er sich von den zeitbedingten Inhalten löst zum Erkennen der reinen künstlerischen Form. Erleben wir also diese Alterswerke in der gleichen Ergriffenheit, die etwa Rembrandts abgründiges Selbstbildnis als lachender Greis aus dem Jahr vor seinem Tod in uns auslöst! Ob man diesen Zügen das klassische Abschiedswort großer Römer, das man auch dem sterbenden Beethoven zusprach, glaubt unterlegen zu können: „plaudite, amici, comoedia finita est — klatscht Beifall, Freunde, die Komödie ist zu Ende", enthüllt dann eher den Charakter des Beschauers als die Altersweisheit des Künstlers.

Die Historien-Dramen

Es bleibt noch ein Wort über Shakespeares Königsdramen zu sagen. Sieben Träger der englischen Königskrone enthüllen in zehn Schauspielen ihr Glück, ihren Kampf um diesen Gipfel, aber auch den Sturz und das Ende aller Not. Und doch wird diese Königschronik bei ihm kein ermüdender Herrscherkatalog von König Johann im 13. Jahrhundert bis zu Heinrich VIII. der Reformationszeit, weil der Dichter jedem Titelhelden einen unwiederholbaren Charakter im Kampf um sein Ziel auferlegt. Es war wohl Shakespeares germanisches Wesen, das ihn vor der Gefahr einer öden Wiederholung und, daraus entsprungen, einer ermüdenden Reihung von einander gleichenden Skulpturen auf der Bühne bewahrt hat.
Wir bewundern an französischen Kathedralen die Plastiken der Königsgalerien. Auch die Propheten, Apostel sind dort vor den Säulen an der Außenwand in langen Reihen aufgestellt. Im Gegensatz dazu stellte der Germane seine Einzelplastiken im Innenraum vor den Pfeiler. So finden wir das Vorbild des Bamberger Reiters an der Außenwand der Kathedrale von Reims innerhalb einer monotonen Reihe französischer Könige. In Bamberg wurde die französische Außen- und Reiterfigur zu einer Einzelplastik, die später auch folgerichtig im Innenraum vor den Pfeiler gestellt wurde. Was aber die Statue am

Bauwerk in der Champagne grundsätzlich vom fränkischen Reiter dann unterscheidet, ist der Blick. In Bamberg reitet der Reiter einsam über der Menge, und seine Augen finden ihr Ziel erst im Horizont. Und hier scheint mir der Vergleich zu Shakespeare nun nicht mehr gesucht und erzwungen. Obwohl er an sieben Herrschern und in zehn Dramen die Geschichte schicksalhaft demonstriert, ist jeder im Schauspiel gezeigte König eine unauswechselbare „Einzelplastik". Weder kann das Porträt vor einen anderen Pfeiler gestellt werden, noch ergibt ihre Gesamtheit eine „Königsgalerie", die man wie einen Festzug dann abschreiten könnte. Inneres und äußeres Format widersetzen sich einer Reihung.

Shakespeare wollte keine Festspiele zur Feier der englischen Nation und ihrer Herrscherhäuser schreiben — und konnte es auch seinem ganzen Wesen nach nicht. Die historischen Ereignisse und Erfolge sind ihm allenfalls Nebensachen, mit denen er den Charakter des jeweiligen Königs beleuchtet. Das wichtigste Ergebnis etwa um „König Johann", die ihm am 12. Juni 1215 abgetrotzte „Magna Charta libertatum", wird überhaupt nicht erwähnt. Seinem „Heinrich IV." stellt er als Kontrapart den Falstaff entgegen. Ganz anders wie bei Cervantes, dessen Sancho Pansa seinem Herrn Don Quichote einfach schon deshalb als wichtiger Funktionsträger unentbehrlich erscheint, weil der Diener den Herrn aus seinem Wolkenkuckucksheim immer wieder herabholen muß, und seinen Ritter von der traurigen Gestalt noch vor dem Irrenhaus bewahrt, wohin er eigentlich schon abgetriftet ist, muß der englische König im Augenblick seiner Thronbesteigung seinen alten Zechkumpan davonjagen. Jetzt braucht er kein Gegenbild mehr im Drama, auf alle Fälle nicht dieses.

Es ist nicht Aufgabe unserer Skizze, die den ganzen Shakespeare in allen Konturen zumindest andeutend umreißen muß, jedes Drama dieser Gattung der Historienbilder zu schildern. Aber an „Heinrich VIII.", seinem zeitnächsten Stück, sei die innere Freiheit wenigstens angedeutet, mit der nur ein Dichter seines Ranges an diesen auch für ihn höchst problematischen Stoff heranging.

Der Titelheld dieser letzten Historie Shakespeares ist der Vater der Königin Elisabeth, die allerdings bei der Uraufführung schon 10 Jahre tot war. Heinrich VIII. hatte sich nach 25jähriger Ehe von Katharina von Aragon getrennt, um Anna Boleyn heiraten zu können, die schon seit Jahren seine Geliebte gewesen war.

An zwei, für die Geschichte allerdings entscheidenden Episoden wird der Charakter dieser Renaissance-Natur auf dem englischen Thron herausgearbeitet: am Sturz des Kardinal-Kanzlers Wolsey und am Wechsel des Königs von seiner ersten zur zweiten Gemahlin. In diesen zentralen Ereignissen läßt sich das Leben und das Wesen des Königs einfangen und seine Bedeutung wie auch sein Weiterwirken bis in die Gegenwart der Zuschauer weiterspinnen. Dadurch, daß Wolsey beseitigt wurde, löste er sich von jenem Lord-Kanzler, der ihn politisch ebenso an Rom gefesselt hielt, wie ihn Katharina von Aragon weiter an den alten Glauben band. So mußte Heinrich VIII. den Zuschauern Shakespeares als der Begründer der Freiheit und Unabhängigkeit von Rom erscheinen, selbst wenn für das Premieren-Publikum durch Jakobs I. Thronfolge seit 10 Jahren ein katholischer Herrscher die Krone trug. Die Entdeckung der Pulververschwörung hatte den Rückweg nach Rom verbaut; Fanatiker aber betrieben die Rückkehr weiter. Shakespeares Stück ist in diesen Kämpfen zu sehen — und vor allen Dingen die Tatsache, daß in der Nacht nach seiner Uraufführung am 29. Juni 1613 das Globe-Theater abbrannte.

Ist nun unser Dichter mit seinem letzten Königsdrama in die Masse der viel zu vielen Lobhudler hinabgestiegen? Und müßten wir von da aus dann auch seine anderen Historien als liebedienerische Verzeichnungen der englischen Geschichte sehen? Nehmen wir als Zeugen für Shakespeares Kunstbesessenheit — und sie verlangt ja Wahrheitsliebe und schließt niedere Beweggründe aus — das Porträt, das ein zeitgenössisches Genie von Heinrich VIII. gemalt hat: Hans Holbein der Jüngere. Wir glauben in den von ihm festgehaltenen Zügen einen Herrscher in aller Macht und aller Pracht erkennen zu dürfen.

Renaissance bedeutet als Wiedergeburt auch Freiheit zur Welt. Der erste Schritt dazu verlangt den Mut und die Kraft zum Zerbrechen der alten Fesseln. Holbeins Porträt scheint uns eher verwandt dem Bild, das Shakespeare vom ersten Renaissance-Herrscher auf dem englischen Thron zeichnete als alle Zerrbilder, die eifernde Zeloten von ihm überlieferten. Auf jeden Fall haben beide Künstler, der Maler wie der Dichter, die aesthetische Wahrheit und Vollkommenheit für sich.

Der Befreier

Shakespeare richtet nicht nur seiner Gegenwart und ihren Künstlern das Maß auf, sondern er tat es, weil er für die Bühne aus germanischem Geist zum Vorbild wurde, auch für uns in unserer Zeit. Die Franzosen besannen sich auf die aristotelische Einheit von Ort, Zeit und Handlung und begründeten darauf ihr klassisches Bühnen-Ideal. In Versailles, seinem Park und Schloßherrn glaubten sie es verkörpert. Alle Länder und Geister Europas beugten sich diesem Hegemonie-Anspruch. Gottsched in Leipzig erhob das Drama Corneilles, Racines und Molières zum Vorbild, und, angesichts der Lage auf der deutschen Bühne seiner Zeit, auch mit Recht. Nicht nur Friedrich der Große stutzte in seinem Park die schöne freie Natur auf französische Art zurück.

Aber aus allem äußerlichen Zwang und gekünstelter Einengung drängt das Leben heraus zu seinen wesenseigenen Ordnungen und Gesetzen, denn es muß und will ja seine urgegründete Gestalt befreien. Diesem Drang folgten die Original-Genies um die Mitte des 18. Jahrhunderts und eroberten damit die erste Stufe unserer deutschen Klassik. Von ihnen wurde Shakespeare zum Befreier gerufen, als der 22jährige Goethe in seiner Rede zum Shakespeare-Tag 1771 ihn als Retter feierte:

„Die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stund ich wie ein Blindgeborner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt. Ich erkannte, ich

fühlte aufs lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert; alles war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen."

Und wenig weiter fährt er fort:

„Alle Franzosen und angesteckte Deutsche, sogar Wieland, haben sich bei dieser Gelegenheit, wie bei mehreren, wenig Ehre gemacht. Voltaire, der von jeher Profession machte, alle Majestäten zu lästern, hat sich auch hier als ein echter Thersit bewiesen. Wäre ich Ulysses, er sollte seinen Rücken unter meinem Szepter verzerren.

Die meisten von diesen Herren stoßen auch besonders an seinen Charakteren an.

Und ich rufe: Natur, Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen."

Goethes „Geschichte Gottfriedens mit der eisernen Hand", Urfaust und „Werthers Leiden" sind die ersten Früchte seiner Befreiung durch Shakespeare.

Es kann nicht darum gehen, über die Befreiung der Deutschen durch ihn zu berichten. Dies hat Friedrich Gundolf vor mehr als 50 Jahren bereits in seinem meisterlichen Werk „Shakespeare und der deutsche Geist" getan. Alle Nacherzählung wäre mehr oder minder verhülltes Plagiat.

Wie sehr der Ur-Dramatiker andere Künstler auch auf ihren fremden Gebieten entzündete und dort zum höchsten Werk begeisterte, soll an Felix Mendelssohn-Bartholdy gezeigt werden. Sein Violin-Konzert, das neben gattungsverwandten Werken von Bach bis Brahms gehört, läßt seine Stufe als „forciertes Talent" sofort und klar erkennen. Aber zweimal erscheint er auf der Ebene des Genies: im Oktett und dann mit seiner Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum". Man spürt geradezu, wie das Weltgenie der Bühne den Komponisten an die Hand nimmt und ihm auf seinen höchsten Gipfel hilft.

Dieses Beispiel aus der Tonkunst soll überleiten zu einer anderen Beziehung des Dichters zur Musik. Beethovens Ouvertüre zu Shakespeares Tragödie „Coriolan" darf als bekannt vorausgesetzt werden. Vielleicht ist es sein geschlossenstes

Werk dieser Gattung, weil hier nicht, wie etwa bei seiner Musik zu „Egmont“ oder in den Leonoren-Ouvertüren, der Ablauf eines Dramas in Noten vorweggespielt ist, der nachher auf der Bühne wiederholt wird. Im Vorspiel zu Coriolan erfolgt eine musikalisch absolute Entladung, die sich darauf in Wort und Bild organisch fortsetzt.

Nun glaubte der bedeutende und verdienstvolle Musikhistoriker an der Berliner Universität in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen, Arnold Schering, von diesem tiefen Verständnis zwischen Dichter und Musiker den Schlüssel zu Beethovens Schaffen überhaupt gefunden zu haben. Jedem seiner letzten Quartette, in denen der taube Meister vor uns die Abgründe der Welt aufreißt, meinte der Gelehrte, ein Shakespearesches Drama als Programm für sein Schaffen uns zum besseren Verständnis unterlegen zu müssen. Beethoven würde so zum geheimen Programm-Musiker erniedrigt, der den damals vor 200 Jahren verstorbenen Dichter noch einmal in seiner Sprache verkündete. Entsetzt wies der Professor jedoch diese Folgerungen von sich, als sie andere aus seiner Deutung zogen. Für uns ergibt sich aus diesem symptomatischen Fall der Schluß: auf der Höhe der Genies hat es kein Schöpfer nötig, durch einen anderen „erklärt“ zu werden. In diesen Regionen ist jeder dann Alleinherrscher. Wenn wir Erdenkinder beim Aufstieg zu ihnen solcher Hilfen noch bedürfen, dann liegt es doch an der eigenen Beschränktheit. Diese Erkenntnis sollte uns aber dazu anspornen, unsere schwachen Kräfte zu stärken für die Gipfelgänge, und uns davon abhalten, unerlaubte Querpfade zu suchen. Der Weg von einem einsamen Berg zum anderen führt immer noch erst einmal hinab ins Tal. Aus seinen Niederungen dürfen und müssen wir dann in die nächste einsame Erhabenheit steigen.

Die Shakespeare-Bacon-These

Eine andere Verdächtigung Shakespeares muß noch abgelehnt werden. Weil sein ungeheurer Kosmos die Vorstellung überstieg, die sich auch ein bedeutender Geist von der schöpferi-

schen Kapazität eines Genies macht, glaubte ein Biograph eine neue These aufstellen zu müssen. Und so entstand im letzten Jahrhundert — und hielt sich hartnäckig bis in unsere Zeit! — die Shakespeare-Bacon-Theorie. Man war ja gewohnt, scharfsinnig und spitzzüngig zwischen Schöpfer und Nachschöpfer auf Bühne oder Podium zu unterscheiden. Ein nachschaffender Komödiant, der Shakespeare ja ebenfalls war, könne unmöglich diesen Kosmos eines Welttheaters auch in der eigenen Schöpferbrust gehegt und bewegt haben. Der Schauspieler habe nur den „Vorwand" abgegeben und vor ihr auch das Werk gespielt; dahinter hätte sich der große Staatsmann, moderne Philosoph und Berater Jakobs I., der Lordkanzler Francis Bacon, verborgen. Was war damit außer einem Gelehrtenstreit erreicht? Allenfalls wurde der freie Blick auf beide getrübt, sowohl auf den Dichter und sein Werk als auch auf den Staatsmann und Begründer der neuen Naturphilosophie, die er in seiner „Institutio magna" und im „Novum organum" umrissen hat. Daß Bacon sich bei seiner „History of the Reign of King Henry VI." nicht der dramatischen Form bedient, sondern sie in einem theoretischen Werk abgefaßt hatte, übersahen die Verfechter, die ihrem Idol ja kein formales Unvermögen zumuten konnten. Schließlich haben sie Shakespeares künstlerischen Rang aber doch nur noch erhöht.

Hoffnung aus Shakespeare

Glückliches England, das im Augenblick, als die Menschheit in eine neue Welt drängte, seinen Dichter fand, der es zum Schritt über die Schwelle stärkte und begeisterte. Alle, die durch dieses Zeitalter dann mußten, konnten sie durchschreiten, geführt von seiner sicheren Hand. Diese Dankesschuld müßte uns Deutsche besonders drücken, wenn wir an die Befreiung denken, die wir durch ihn in der Geburtsstunde unserer dichterischen Klassik in Weimar erfuhren. Aber auch die Romantik — und diese wiederum begriffen als die geistige

Entsprechung der politischen Befreiungskriege von der abermals drohenden Hegemonie Napoleons — übersetzte dann durch Schlegel und Tieck den Shakespeare in der uns gemäßen Gestalt.

Damit wären wir abermals die Beschenkten und müßten im bedrückenden Gefühl der Dankesschuld verharren. Aber davor rettet uns die Erinnerung an eine gleichwertige Gegengabe. Denn es waren ja die Deutschen, die dem englischen Volk seinen größten Musiker mit Georg Friedrich Händel schenkten. Es ist mehr als eine symbolische Geste, daß der Sänger des „Messias" neben dem Kenotaph Shakespeares in der Westminster Abtei schläft. Denn seit jener Stunde, als der englische König beim ersten Anhören von Händels „Messias" beim Halleluja aufstand, verneigte er sich auch vor seinem Tonschöpfer und huldigte damit dem Brudervolk, das ihn hervorgebracht hatte.

Mit der Renaissance begann der politische und geistige Ausgriff des weißen Mannes in die Welt. Zu Shakespeares Zeiten vollzog sich die Ablösung in der Führung dieser Erderoberung. Die Spanier (Portugiesen) wurden von der Kommandobrücke verdrängt, und die Engländer ergriffen das Steuer. Sie konnten es aber nur, weil ihre Herzen und Sinne zu diesem Abenteuer auch durch Shakespeare befreit worden waren. Jenseits der Pyrenäen waren ebenfalls größte Dichter und Maler am Werk. Greco vollendete das christliche Weltbild und Velasquez zeigte dem Abendland die Pracht der „apostolischen Majestät". Calderon und Lope de Vega beschworen das große Welttheater aus ihrer christlichen Sicht, Cervantes trauerte resigniert der vergehenden Ordnung des Rittertums nach; nur der Wahnsinn bewahrt Don Quichote vor der erbarmungslosen Enthüllung einer neuen Wirklichkeit.

Den Mut und die Kraft zu dieser neuen Welt hatte Shakespeare seinen Engländern und über diese hinaus Europa mit seinem Werk gegeben. In den Königsdramen zeigte er seinem Volk die eigene Geschichte und erzog es zu Härte, Grausamkeit und Machtstreben. Die Tragödien stellten sein Publikum vor das Schicksal: die Allgewalt der Welt von der platten

Ebene der Wirklichkeit bis in die Regionen der Träume. Geister und Märchen wies er ihnen in den Komödien. In 154 Sonetten besang er Liebe und Tod und erwies sich als würdiger Nachfolger Michelangelos.

Shakespeare stärkt uns den Glauben, daß es der Geist ist, der jedes Weltabenteuer gelingen läßt.

Sein Beispiel läßt uns hoffen, daß uns das Schicksal beim Schritt über die Schwelle in unserer not-wendenden Stunde einen Gefährten seiner geistigen Macht und Kraft zugesellt.

SCHILLER IST DAS MASS

„Die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Notdurft der Materie, will sie ihre Vorschrift empfangen. Jetzt aber herrscht das Bedürfnis nach Zerstreuung und oberflächlichen Genuß und beugt eine gesunkene Menschheit unter sein tyrannisches Joch. Der Nutzen ist das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte fronen und alle Talente huldigen sollen."

Jede Zeit nährt sich vom Herzblut der sie tragenden und bewegenden schöpferischen Menschen. An ihrem jagenden oder stockenden Pulsschlag ermessen wir den seelischen Rhythmus einer Epoche. Erscheint sie in unserer Rückschau als ein Schöpfungsaugenblick des Geistes, dann vermögen wir wohl die Blutstöße, in denen sie lebte und bebte, im Auf und Ab noch heute deutlich nachzuempfinden. Denn am rückblickenden Geist erfahren wir ihre Lebens-Not und den Daseins-Drang noch einmal, und es liegt nur an uns, ob wir fähig sind, die längst gestorbene Gegenwart in Sympathie, das heißt im eigentlichen Wortsinn „in Mit-Leidenschaft" mit ihr — zu neuem Leben zu erwecken.

Heute, da wir gelernt haben, daß Energie nicht in gleichmäßigem, kontinuierlich-mechanischem Fluß abläuft, sondern daß ihr Strom sich jeweils in Rhythmen zu Quanten aufstaut und zu ganzen sammelt, darf das Bild, das uns die Kulturgeschichte bietet, womöglich von der Energielehre eine Bestätigung, zumindest jedoch eine Hilfe erfahren. Denn wir glauben, daß auch der Geist eine Energie sei, selbst wenn er nach eigenen Gesetzen das Leben speist, ordnet und im großen Zusammenspiel bewahrt.

Betrachten wir in dieser Bereitschaft das Jahr 1781 und erkennen wir es nicht nur als Datum im mechanischen Ablauf des Zahlenkalenders, sondern schauen wir es im Zusammenfluß von Kräften, die sich dann nicht mehr addieren, sondern gegenseitig in und zu höheren Dimensionen steigern, bis sie zu einem Quantensprung die Kraft gewannen, danach der Kosmos des deutschen Geistes sich zu neuer Ordnung und Form fügte.

Was geschah nicht alles in diesem Jahr 1781! Wir können aus der Überfülle nur die seine Struktur entscheidenden Ereignisse herausgreifen und in Stichworten umreißen. Die Tatsache aber, daß sie nicht im Vorjahr und auch keineswegs ein Jahr danach in Erscheinung traten, sondern in diesem Augenblick notwendig wurden und halfen, die in ihrer Qual gereifte Zeit zu erfüllen, sammelt und erhöht diese Stunde in der Vielfalt und Vielgestalt ihrer Kon-„Stellationen" zu einer seltenen „Stern"-Stunde, aus der auch jetzt noch alles Licht auf die mit ihr beginnende Zeit sowohl der deutschen Klassik als auch auf unsere Betrachtung von heute fällt.
Mit *Lessing* starb am 15. Februar der erste Ordner und Gesetzgeber im Bereich des Aesthetischen, der die Grundlagen dafür geschaffen hatte, daß die Deutschen von der Nachahmung der französischen Vorbilder nicht zuletzt dadurch loskamen, daß er seine Landsleute zu den unmittelbaren Quellen der griechischen Kultur zurückführte. Doch er blieb nicht nur Theoretiker, der seine Beispiele aus der Meditation über das historische Werk gewann wie Winckelmann, sondern mit seinen eigenen Dramen „Philotas", „Miss Sarah Sampson", „Minna von Barnhelm", „Emilia Galotti" und „Nathan" hatte er dem deutschen Nationaltheater auch die ersten vollwertigen Modelle und Marksteine geschaffen, nicht anders, als in seiner „Hamburgischen Dramaturgie" das musterhafte Regelbuch für die neue Form der Theaterrezension gegeben war.
Kants „Kritik der reinen Vernunft" erschien im gleichen Jahr, und damit wurde das weite Feld des absoluten deutschen Denkens ebenfalls unter den eigenständigen Pflug genommen und aus der bis dahin herrschenden Bevormundung durch Engländer und Franzosen befreit. So und nur hier konnte dann der Idealismus eine neue Blüte treiben, nachdem die Griechen diese Art des zweckfreien, absoluten Philosophierens mit ihrem Sterben ins Grab genommen hatten.
Wie die erste Frühlingsblüte einer Auferstehungszeit will uns die Übersetzung der Odyssee des Homer durch *Heinrich Voss*

erscheinen. Deutsche richteten auf ihrem Heimweg zu sich selbst ihre sehnsüchtige Seele abermals nach Griechenland.
In der Musik hatte *Haydn* die Sonatenform so fest und sicher gefügt, daß er deren erst einmal notwendige Prägestarre in seinen „russischen Quartetten" selbst wieder zu freiem Leben lockern und sie als „Jungfern-Quartette" an den Beginn seines eigentlichen Schaffens aus neuem Geist dann stellen konnte. Am 9. Mai ertrotzte *Mozart* seine menschliche und künstlerische Freiheit vom Salzburger Fürstbischof und wurde nach diesem Ausbruch aus der alten Konvention zum ersten freischaffenden Musiker, — ob gezwungen oder nicht, bleibe dahingestellt. Trotz seines Erfolges des „Idomeneo" in München hatte er dort die letzten Hoffnungen auf eine Staatsanstellung kurz zuvor begraben müssen.
Die gesamte abendländische, gesellschaftliche Welt fieberte im Aufbruch zu neuen Formen, — und da fällt es leichter, beim Marsch ins Neuland alte Sicherheiten abzuwerfen, die auf diesem Weg doch nur zu belastendem Gepäck würden. Aber auch ehrlicher Wille und Zustimmung zum radikalen Umschwung spricht aus *Josephs II.* Reformen, in denen er Leibeigenschaft und Folter aufhebt und Religionsfreiheit verkündet.
Friedrich der Große dagegen, der sich mit seinem Sans-Souci als eigenwilliger Bauidee immerhin dem Versailles der Bourbonen widersetzt hatte und der in Potsdam dem französischen „l'état c'est moi" sein „Ich bin der erste Diener meines Staates" entgegenhielt, ausgerechnet dieser Preußenkönig mußte seine literarische Ausländerei in der Schrift „de la littérature allemande" vertreten und mit seiner Philippika den Widerstand aus deutschem Geist auf den Plan rufen, — aber die Argumente bewiesen dem Autor nur, daß er den Gedanken- und Seelenaufbruch um sich herum nicht wahrzunehmen vermochte. In der Musik hingegen wurde er vom größten Sohn des Thomaskantors, durch Philipp Emanuel Bach, den er als Konzertmeister seines Orchesters wie als persönlichen Begleiter am Cembalo nach Potsdam berufen hatte, an ihren neuen Geist herangeführt und gab mit seinen eigenen Kompositionen zu erkennen, daß er ihn wohl begriffen hatte.

Als nun gar noch *Friedrich Wilhelm Herschel* im gleichen Jahr den Uranus als neuen Planeten entdeckte, war die alte Ordnung im Himmelsgebäude, die durch die heilige Siebenzahl der Wandelsterne magisch gegründet schien, — Sonne und Mond rechnete man damals dazu — endgültig eingestürzt. Die letzten Hemmungen, unbefangen und vorurteilsfrei mit Fernrohren wie Galilei ins Weltall zu blicken, waren überwunden und damit im eigentlichen Sinn die Voraussetzungen geschaffen für die neue, voraussetzungslose Weltanschauung.
Ja, die Ersten, die zu dieser Freiheit ein Jahrzehnt lang bereits „stürmten und drängten", drohten schon in ihrem jugendlichen Ungestüm zu erlahmen. *Goethe*, der doch mit dem „Götz" und „Werther" die vollgültigen Beispiele für Bühne und Buch gegeben hatte, stand seit nunmehr sechs Jahren in der staatsmännischen Verantwortung des Weimarer Dienstes; und während die übrige Welt sich nach der im „Werther" vorgebildeten Mode kleidete, war er nach der Urfassung des „Wilhelm Meister" und der Prosa-Niederschrift der „Iphigenie" in den Anfängen des „Tasso" stecken geblieben.
Der „Sturm und Drang" schien ausgetobt. Der Wasserspiegel, für einen Pulsschlag wohl aufgewühlt, drohte schon wieder in immer weiteren, und daher wohl auch schwächeren Wirkungskreisen zu verebben nach dem Gesetz, das die Stärke der Erregung mit der Entfernung vom räumlichen wie zeitlichen Ursprungszentrum abnehmen läßt. Bleiben wir noch im physikalischen Bild, um die Lage zu verdeutlichen: Das geistige Raumgerüst war, so sahen wir an den wenigen Beispielen, mit dem Geist der Zeit randvoll gefüllt. Da bedarf es dann, während die Oberflächenspannung, die Kohärenz den Gehalt auch über den Rand hinaus gerade noch in der Form hält, nur eines einzigen Tropfens, um das Ganze überfließen zu lassen.
Und dieser eine Tropfen fiel in eine so drangvolle Zeit aus dem Herzen *Friedrich Schillers*. Sein heißes Blut verhinderte die andere Reaktion; denn, hätte er sich als ein gleichgearteter Nachzügler nur erwiesen, als eine noch so reife und wohlgebildete späte Wiederholung oder Variation, der bisherige übersättigte Inhalt wäre womöglich zum Kristall geronnen. So

aber war es Schillers aus übervollem Herzen gepreßtes und gekeltertes Blut, erhitzt in seinem Feueratem, was die Zeit noch einmal und sogar endgültig zu letztem Sturme bewegte. Denn auch dies geschah im Jahre 1781, daß Schiller mit seinen „Räubern" sich und seiner Zeit die endgültige Bresche in die Freiheit schlug, und es will uns als eine gemeinsame Not und Probe seiner Auserwähltheit erscheinen, daß ihm die gleiche sittliche Bewährung zur selben Stunde abverlangt wurde wie Mozart.

Feinde und Freunde

Der rückschauende Darsteller einer Zeit, ihrer Problemlage wie der in ihr handelnden Personen muß sich davor hüten, die Charaktere in den Ansichten zu schildern, die diese selbst im Ringen ihres Augenblicks von sich und vom Gegner zeichneten. Der junge Schiller hatte das Vorrecht, seinen Herzog Karl-Eugen als Tyrannen zu sehen, der, als er ihm sein Dichtertum verbot, das innerste und eigentlichste Leben bedrohte. Aus dieser Notwehr heraus ist Schillers Darstellung gerechtfertigt. Uns aber muß dieser gleiche Herzog heute anders erscheinen: Karl-Eugen war ein weitschauender Landesvater, angerührt vom Geist der Zeit und bemüht, seinem Land wie den Landeskindern weitgehend die Teilnahme am Fortschritt ihrer Epoche zu ermöglichen. Alle seine Maßnahmen waren, auf die Pflege und Hebung des allgemeinen Wohlstandes gerichtet, richtig und wohlbemessen. Er mußte sogar, in der damaligen Zeitstruktur gesehen, unter den anderen absolutistischen Monarchen als ein vorausblickender, hervorragender Fürst würdig an der Seite Karl-Augusts von Sachsen-Weimar erscheinen. Beide standen, nicht anders als Joseph II., Friedrich der Große, im geheimen Gegensatz zu den Bourbonen, die folgerichtig mit ihrer Seinsweise die französische Revolution hervorriefen; sie waren das deutsche Gegenbild dazu und verkörperten den Antitypus des „aufgeklärten Despoten".

Eines jedoch übersah Karl-Eugen: alles Regelwerk gilt nur in den Kategorien zwischen Durchschnitt — Talent — Meisterschaft, erweist sich aber als untauglich gegenüber einem Genie. Und daß der Landesvater als Meister der Ordnung und der Pflege seines Staates nun mit einem freiheitsdürstenden Genie in Konflikt geraten mußte, erhöht nur beider Rang und erhebt ihr Ringen aus den Zufälligkeiten der Zeit zum Maß eines gültigen Beispiels.

Der beste Beweis für Karl-Eugens segensreiche Fürsorge im Bezirk des Geistig-Ästhetischen wird später von einem Schützling des Herzogs selbst erbracht; von Johann Heinrich Dannecker. Dieser talentvolle Bildhauer konnte im Zwang des vom Herzog vorgewiesenen Bildungsweges bis zu jener Stufe steigen, wo er dann, selbst Direktor der Kunstakademie zu Stuttgart, dem Jugendfreund und Gefährten von der Karlsschule, Schiller, wieder begegnete. In diesem Augenblick traf ihn der Blitz aus den Augen des Genies — und begeisterte auch den Akademiker zu einem genialen Werk: zu seiner Schiller-Büste. Der Herzog selbst aber bewies seine Ebenbürtigkeit durch zwei Tatsachen über seine eigentliche Aufgabe der vorbildlichen Ordnung seines Staatswesens hinaus. Nachdem der junge Regimentsmedikus aus der strengen Zucht seiner Soldaten fahnenflüchtig geworden war, läßt er ihn dessen Verrat keineswegs an seiner Familie entgelten; der Vater bleibt im Amt und entlohnt dem Herrscher seine Generosität durch Züchtung neuer Obstsorten. Und wie der Flüchtling nach 10 Jahren als Professor und Hofrat zurückkehrt, erfahren die Angehörigen vorher, daß der Herzog von dem Besuch des Deserteurs keine Notiz, das heißt aber auch, keine Gelegenheit zu Rache und Vergeltung zu nehmen gedenkt. Auch dies ist Karl-Eugen.

Der junge Schiller, der dem Angriff des Fürsten auf sein Genie nur mit der Flucht begegnen konnte, muß auch den fortschrittlichen, verständnisbereiten Geist auf dem deutschen Theater, den Reichsfreiherrn v. Dalberg, in ein schiefes Licht bringen. Dieser hatte die Uraufführung der „Räuber" gewagt und dabei die Bühne als Tribunal erfahren. Stuttgart

und Mannheim waren Hauptstädte von aneinander grenzenden Territorien, und der kurpfälzische Theaterleiter stand in engem Kontakt mit Schillers Brotherrn. Den Augenblick, da er zum Regierungsjubiläum als Gast auf dessen Solitüde weilte, benützte der junge Revolutionär zur Flucht. Der Umstürzler im Leben wie auf der Bühne glaubt sich in Mannheim ersehnt, er sieht sich schon in Gedanken erwartet, und ist nun enttäuscht, als er seinen Überfall in Person nicht mit offenen Armen aufgenommen erkennen muß. Das freie Spiel im idealen Raum und der Zusammenprall der Kräfte in der Wirklichkeit des Lebens sind zwei selten überbrückbare Welten, deren Gegensätze nur der sentimentalische Schwärmer übersieht.

Allein im Hinblick auf eine einzige Person fällt das grelle subjektive Licht, in dem Schiller die Welt damals sah, mit dem Widerleuchten aus dessen Seele schattenlos zusammen: in der Gestalt des Fluchtgefährten Andreas Streicher. Aus dem Spiegelbild, das Schillers Wesen in Gemüt und Handlungen des Freundes wirft, können wir die Größe und Lauterkeit seines Charakters besser ermessen als aus jeder Beschreibung seines Wesens und seiner Erscheinung. Erst die bedingungslose Hingabe dieses jungen Freundes beweist die Reinheit und Absolutheit jeder sittlichen Forderung, die der junge Schiller auch von der Bühne herab durch die Masken Karl Moors, Ferdinands und des Marquis Posa glaubte erheben zu dürfen und die uns von dorther noch heute erreichen. Er konnte es tun, weil in seiner heißen Seele Ideal und Leben in eins verschmolzen waren.

Und mit sittlichen Programmen erfüllte der junge Schiller revolutionär das Theater seiner Zeit. Die Gestalten waren nur Möglichkeiten der Aussage dieser gedachten Idealität. Die neue Weltordnung stand zur Diskussion — und die Bühne erschien der geeignete Ort, sie zu verkünden. Die Figuren blieben sekundär. Sie waren erdacht, nicht lebendig geschaut. Sie trugen gleichsam nur die Spruchbänder, auf denen seine Theorien über das Leben abrollten. Doch dieser Anspruch rein aus der Theorie, weil so makellos erhoben, genügte, um das Feuer

wieder hell zu entfachen. Die Tatsache, daß dies Schiller am Ende des „Sturmes und Drangs“ noch einmal und dauerhaft vermochte, beweist aber auch den Feueratem seiner Seele. Diese anima candida Schillers leuchtet noch heute aus den Berichten aller Zeitgenossen, die ihm begegneten und sich fähig zeigten, in seinen Enthusiasmus hineingerissen zu werden.

Fluchtwege von Stuttgart bis Jena

Die Flucht aus der Fron des Herzogs sollte ihm die Schaffensfreiheit geben, und brachte ihm vorerst nur Hunger, bitterste Not und Mißverstehen. Es ist ein anderes, ob man als Theaterintendant wie Dalberg einen kühnen Abenteurer im Nachbarland und dort im Dienst wie in der Aufsicht des Landesherren weiß, oder ob der gleiche Revolutionär als drängender, unbequemer Bettler gleichsam auf der eigenen Schwelle hockt. Der erste schäbige Versuch, den lästigen Mahner abzuschütteln, scheitert. Schiller wich aus nach Bauerbach; es wurde die zweite Flucht. Die Kunde von seinem wirtschaftlichen Elend — vielleicht auch die Tatsache, daß Karl-Eugen keine Auslieferung verlangte — womöglich auch die Sorge, man könne das Talent für die eigene Bühne verlieren, ließ den Theatergewaltigen dann Schiller zurückrufen und als Hausdichter anstellen. Wieder konnte Schiller glauben, nun sei alles Elend überwunden, und so ging er im Vertrauen auf sein Ingenium den halsabschneiderischen Vertrag ein, der ihn an eine neue Kette fesselte, indem er von ihm jährlich drei neue Dramen forderte.

Schiller vermeinte die seelenmörderischen Bedingungen leicht erfüllen zu können, denn den „Fiesko“ hatte er im Umriß aus Stuttgart schon mitgebracht und beim ersten Überfall in Mannheim vorgelesen. „Kabale und Liebe“ war ebenfalls konzipiert und im Oktober 1782 niedergeschrieben; Gestalt und Tragödie um den Infanten „Don Carlos“ nahmen in der Phantasie des jungen Dichters bereits Gestalt an und der erste

Akt wurde in Schillers „Rheinischer Thalia" abgedruckt. Er begeisterte bei seiner Vorlesung in Darmstadt Karl-August von Sachsen-Weimar so sehr, daß er ihm den Titel eines herzoglichen Rates verlieh.
Stückelieferanten wie Iffland und später Kotzebue können solche Forderungen wie die Dalbergs leicht eingehen. Aber ein Dichter schreibt mit seinem Herzblut. Als gar der Theaterdespot den „Fiesko" nicht als neues Werk anerkennen will, — er habe ihn ja bereits seit Stuttgart im Fluchtgepäck getragen — sieht Schiller ein, daß ihm Unmögliches zugemutet wird.
Hinter diesen Ausreden, mit denen der Theatergewaltige den Wehrlosen, sobald er ihn wieder an sein Theater gefesselt weiß, erpressen will, steht die tiefere Frage: was bedeutet Freiheit für den Schöpfergenius? Waren nicht gerade die „Räuber", der „Fiesko" und die „Luise Millerin" aus dem Kontrapost, aus dem sittlichen Protest gegen die bestehende und den Dichter bedrückende Welt entstanden? War nicht ihre Schöpfung überhaupt erst in diesem seelischen Überdruck-Klima möglich gewesen? Jetzt, da dieser Protest keine Wand mehr fand, die ihrerseits das eigene Echo zurückwerfen konnte, entzündete sich kein neuer Widerhall im Herzen des Dichters. Die Arbeit stockte.
Schiller betäubte sich und wich auf das Nebengleis der Theorie aus. Die „Rheinische Thalia", eine Theaterzeitschrift, gab ihm die Plattform, gleichzeitig wurde sie aber auch der Grund zu neuen Verärgerungen mit Dalberg. Die Lage spitzte sich zu — und wieder wird Schiller auf den Fluchtweg getrieben.
Aus Leipzig scheint die Erlösung zu kommen. Ein Freundeskreis um Körner, dessen Sohn später sein Schiller nachgelebtes Dichtertum bis zum Opfer für das Vaterland erfüllen wird, hat dem in seiner Theaterfron hungernden Dichter mit Paketen geholfen und ihn nach Leipzig eingeladen. Der Geist aus Klopstocks Wingolf-Ode und der Göttinger Hain-Bund scheint eine neue Ur-Ständ zu feiern. Schiller folgt dieser Einladung im April 1785. Jetzt wäre das bisher nur erträumte Schaffensklima gegeben — und doch hilft es keinen Schritt weiter. Es

macht wohl sein Leben etwas erträglicher, verscheucht den leidigen Hunger von seiner Tür und nimmt ihm das Gefühl des Verlassenseins — aber die geistige Krise wächst.
Der im März 1783 bereits entworfene „Don Carlos" wird erst in 3 Jahren und nach mehreren Umarbeitungen fertig — und danach gelingt überhaupt kein Bühnenwerk mehr, ja, es wird in den nächsten 12 Jahren keines mehr auch nur angepackt! 1788 erscheint dagegen der erste (und einzige) Teil der „Geschichte des Abfalls der Niederlande". Schiller ist auf dem Weg, in die Wissenschaft abzutriften, oder besser noch gesagt, der Dichter läuft Gefahr, im Gelände der dafür notwendigen historischen Vorarbeiten sich zu verlieren und vom Weg seiner eigentlichen Bestimmung abzukommen. Überall, in sich und außerhalb, entstehen Mißverständnisse. Die Atmosphäre in Leipzig, durch Körners Übersiedlung nach Dresden dort dann fortgesetzt, denn die Freunde wollen sich nicht trennen, erweist sich doch als unschöpferisch; kein neues Ziel wird angepeilt. Genuß und Sehnsucht schließen sich aus bei einem Dichter, der jede Welt der Wirklichkeit an seinen Idealen messen und als ungenügend empfinden muß. Da läßt die schöpferische Polarität, die allein aus dem Erlebnis dieser Spannung wächst, wohl nach.
Schiller flieht aus Dresden, magnetisch angezogen vom großen deutschen Geisteszentrum, das damals bereits Weimar hieß. Er kann umso williger und ohne Scheu zu diesem Orplid der Dichtung pilgern, als er weiß, daß er Goethe dort nicht treffen wird. Dieser hatte ihn mehr abgeschreckt als angezogen. Eine merkwürdige Haßliebe verband den unsteten Flüchtling mit dem äußerlich so sicher sich gebenden und hoch gestellten Künstler und Former seines Lebens. Denn so mußte ihm, nicht anders als der allgemeinen übrigen Welt, der zu höchstem Amt und Ruhm gestiegene Goethe erscheinen. Gab es auch größere Gegensätze als die beiden? Schiller war vor seinem Fürsten geflohen, Goethe von Karl-August nach Weimar geholt worden. Beide Revolutionäre, drängte Schiller programmatisch mit jedem Werk auf den Umsturz der bestehenden Welt; Goethe aber wollte die Evolution seiner Gedanken.

Für Goethe heißt das Gesetz aller Entwicklung lebendige Entfaltung, während für Schiller das Neue erst nach der Vernichtung des Bestehenden, aus dem Umbruch der alten Welt entsteht.

Erstes Begegnen mit Goethe

Am 8. Dezember 1787 berichtet Schiller, er sei wieder in der Gegend von Bauerbach gewesen, wo er bereits nach der ersten Flucht aus Mannheim ein Refugium gefunden hatte. Im gleichen Brief meldet er aber auch die erste Begegnung mit Charlotte von Lengefeld, die er am 22. Februar 1790 heiraten und die ihm die treue Begleiterin auf seinem irdischen Weg der Not und Qualen werden wird.
Am 9. September 1788 treffen sich Goethe und Schiller zum ersten Mal, und zwar ausgerechnet im Hause Lengefeld in Volkstedt. Diese Begegnung endet von Goethe aus gesehen ohne Wirkung, in Schiller entfacht sie die alten Haßgefühle wieder. Er findet Goethes Charakter nicht wünschenswert und betrachtet ihn als Egoisten, der sich keinem Menschen eröffnen, oder, mit seinen eigenen Worten ausgedrückt, „ergießen" kann. „Mir ist er dadurch verhaßt, ob ich gleich seinen Geist von ganzem Herzen liebe und groß von ihm denke ... Eine ganz sonderbare Mischung von Haß und Liebe ist es, die er in mir erweckt hat."
Goethe mußte, aus Italien mit der Iphigenie und dem Tasso im Herzen heimgekehrt, dem letzten Nachwehen des „Sturms und Drangs" der „Räuber" oder „Kabale" umso empfindlicher gegenübertreten, nicht anders wie er es später Kleist und auch Beethoven gegenüber tat, als er ähnliche Aufwallungen nur unter größten Anstrengungen in sich selbst überwunden hatte. Jetzt, da die höhere Stufe mühsam erlangt war, durften sie seine unter Qualen erworbene Klassik nicht wieder gefährden. Schiller hingegen empfindet, vor Goethe gestellt, seine Ungleichwertigkeit: „Er hat weit mehr Genie als ich, und dabei weit mehr Reichtum an Kenntnissen, eine sicherere Sinnlich-

keit... Hätte ich nicht einige andere Talente,... so würde ich (im Gebiet des Dramas) gar nicht neben ihm sichtbar geworden sein." Umso stärker keimt sein soziales Ressentiment wieder in ihm auf.

Ein halbes Jahr darauf schreibt er noch an Körner: „Dieser Mensch, dieser Goethe, ist mir einmal im Wege, und er erinnert mich so oft, daß das Schicksal mich hart behandelt hat. Wie leicht ward sein Genie von seinem Schicksal getragen, und wie muß ich bis auf diese Minute noch kämpfen."

Was aber tat Goethe zwei Monate nach seiner Begegnung mit Schiller? Er schrieb jenes denkwürdige Gesuch an seinen Herzog, und Karl-August berief den Autor der „Räuber" darauf als außerordentlichen Professor für Geschichte nach Jena. Am 26. Mai 1789 hielt er seine Antrittsvorlesung vor den begeisterten Studenten, — und der mißgünstigen, argwöhnischen Gelehrtenzunft.

Eine Stunde vor Beginn war der Hörsaal bereits besetzt. Die akademische Jugend war bereit, den Dichter der „Räuber", des „Don Carlos", der sich mit seiner „Geschichte des Abfalls der Niederlande von der Spanischen Regierung" auch als Historiker soeben ausgewiesen hatte, mit offenen Armen in ihrer „Universitas docentium et discentium" willkommen zu heißen. Man stand bis auf die Straße hinaus, und so mußte ins entfernt gelegene größte Auditorium übergewechselt werden, das sich immer noch als zu klein erwies. Die Fachgelehrten, die auf der Ochsentour das Katheder erklommen hatten und deren einer den planmäßigen Lehrstuhl für Geschichte im wahrsten Sinn be-„saß" — sein Name sei verschwiegen, da er es ohnehin nicht vermochte, sich durch eine echte wissenschaftliche Leistung zu verewigen — grollten dem Herzog und machten dem Dichter das neue akademische Leben sauer. Dieser Zug, da die akademische Jugend ihren vergötterten Lehrer im Triumph zur ersten Vorlesung geleitete, erhält sein schärfstes Licht, wenn man ihn gegen jenen Auflauf stellt, der 7 Wochen später in Paris am 14. Juli die Bastille stürmte und den die Geschichte als Auftakt zur französischen Revolution ansieht. Wir wollen uns die Symbolhaftigkeit der beiden

Ereignisse schon jetzt scharf einprägen. In Jena geleitete die Auslese des Volkes einen gefeierten Dichter zu seiner Lehrkanzel und war willens, ihn dort oben als geistiges Haupt zu inthronisieren, — in Paris zog die entfesselte Masse ganz handgreiflich die Folgerungen aus den Gedanken Voltaires, Montesquieus und Rousseaus. Am Ende dieser Straße wartet die Guillotine darauf, die bisherige Führungsschicht zu enthaupten.

Für Schiller bedeutete die Berufung auf einen Lehrstuhl im Augenblick die Erfüllung seiner Sehnsüchte und die Überwindung aller Nöte. Die materielle Entlohnung stand zwar in keinem Verhältnis zu seinem Enthusiasmus, — aber seit wann fragt ein Idealist nach materiellem Entgelt? Die ideellen Werte waren unermeßlich: er konnte sich am Ziel seiner sozialen Wünsche angelangt sehen, er war ein geachtetes Glied der Gesellschaft geworden und als solches berechtigt, um die Hand seiner Braut zu bitten. Und seine Ressentiments gegen Goethe wurden übertönt vom Beifall der Studenten.

Worte, wie die an Körner 1790 gerichteten, sind neu bei ihm: „Was für ein schönes Leben führe ich jetzt. . . . Mein Daseyn ist in eine harmonische Gleichheit gerückt, nicht leidenschaftlich gespannt, aber ruhig und hell gehen mir diese Tage dahin.“ Er droht im akademischen Lehrberuf sich aufzugeben und unterzugehen. Vergessen ist über dem Beruf die Berufung. Als er, zur Erhöhung seines wissenschaftlichen Ranges, am 3. Januar 1791 als Mitglied in die „Kurfürstliche Akademie der Wissenschaften“ zu Erfurt aufgenommen und dieser Akt mit einem Konzert und Essen festlich begangen wird, schlägt das Schicksal zu. Während der Musik befällt ihn der erste Blutsturz: eine Sänfte brachte ihn vorzeitig in sein Quartier. Der Traum eines bürgerlichen Daseins als Geschichtsprofessor ist vorbei. Wieder ist er auf den Nullpunkt zurückgeworfen.

Kant als Nothelfer

Aber erst in den Abgründen leuchten auch am Tage die Sterne. Aus Kopenhagen erreicht den Verzweifelnden ein

königliches Anerbieten: Prinz Friedrich Christian von Augustenburg und Graf Ernst von Schimmelmann gewähren dem Dichter für 3 Jahre eine Rente von jährlich 1000 Talern. Die Not ist gebannt und, wichtiger noch, — der Dichter ist zu seiner Sendung zurückgeleitet. Er hat die Muße zu sich selbst. Und diese nützt er zum Studium Kants.

Waren es erst die Tröstungen, die er auf seinem Krankenlager aus der Philosophie des Königsberger Weisen ganz allgemein erfahren hatte, so zog er aus dessen 1790 erschienenen „Kritik der Urteilskraft“ die Folgerungen für sein ästhetisches Wollen. Der todkranke Schiller schöpfte den Mut zu einer vita nuova, zu einem neuen Leben als Dichter, aus Kant. Das aber bedeutete: der körperlichen Todesdrohung mußte die geistige Vernichtung alles Bisherigen folgen, und erst auf den Ruinen konnte, da der Charakter ja immer gleich fest geblieben war, eine neue dichterische Existenz blühen.

Der Prägestock heißt Kant. An seiner Antinomienlehre begreift Schiller erst einmal sich selbst als die große Gegen-Gesetzlichkeit zu Goethe. Die Erscheinungen der Welt deduktiv bis in ihre unauflösbaren Gegensätze aufzufächern, den Oberbegriff aufteilen in seine beiden Unterbegriffe, das konnte ihn Kant lehren. Er vermochte ihn in seiner bisherigen philosophischen Grundhaltung zu bestätigen, nicht anders als Beethoven bis zur Krise, die sein Heiligenstädter Testament beschließt. Auch dort sind die Antinomien in der gegensätzlichen Thematik seiner ersten beiden Sinfonien hörbar — aber mit der Eroica beginnt die Entfaltung aller Themen aus dem Ur-Blatt, bricht also Goethes Anschauung von der Metamorphose alles Lebendigen auch in die Musik ein.

Kant ist die denkerische und methodische Zusammenfassung des 18. Jahrhunderts. Die Spannungen erscheinen als unüberbrückbare Antinomien und müssen im Denkakt festgestellt und ethisch geordnet werden durch Zumessung ihrer Wertestufen. Bis dahin konnte Kant helfen. Nun aber wurde Goethe not-wendig. Schiller reift an Kant zum eigenen Maß; dann erst kann er sich als Eigener, als vollwertige Polarität zu Goethe begreifen.

Das Erlebnis Kants durch Schiller fällt in die 5 Jahre nach 1789. Drehen wir den Kalender, der uns damals die beiden bedeutungsvollen Daten des 26. Mai — Schillers Antrittsvorlesung in Jena im geographischen Herzen Deutschlands und vor den schlagenden Herzen der jungen Studenten als dessen Blüte — und des 14. Juli mit dem Sturm auf die Pariser Bastille gezeigt hatte, um dieses für Schiller so schwere aber von seinem Charakter so tapfer entschiedene Jahrfünft weiter, und wir stoßen auf den Tag genau an folgende Ereignisse:
Am 26. Mai 1794 wiederholen sich die akademischen Szenen in Jena. Wieder ziehen Goethe und sein Herzog einen Ertrinkenden ans rettende Ufer. Der Gerettete heißt Johann Gottlieb *Fichte*. Ihn wird Neid, Mißgunst, Denunziation sechs Jahre später wieder vertreiben. Das Schicksal bediente sich diesmal nicht einer Todkrankheit, denn er blieb ja im gleichen geistigen Leben des Philosophen, und für den Wechsel des Schauplatzes für seine „Reden an die deutsche Nation" brauchte es nur der aufnahmebereiten Hand des Königs von Preußen. Denn die politische Entscheidung lag ja beim Mann der Königin Luise.

Der glückhafte Augenblick

Und der nächste Termin des Jahres 1794? Während man am 14. Juli in Paris das Halbdezennium des Revolutionsausbruchs mit dem Gesang der Marseillaise und Tänzen zur Carmagnole feierte, trafen sich Goethe und Schiller auf einer Sitzung der von Professor Batsch gegründeten „Naturforschenden Gesellschaft". Sie stoßen wie zufällig in der Ausgangstür aufeinander, wechseln wenige Worte — und schon kommen sie nicht mehr voneinander los. War es erst eine methodische Frage, die das Gespräch in Gang brachte, so blitzt bald das Erlebnis der gegenseitigen fruchtbaren Polarität, — und Goethe begleitet Schiller nach Hause. Dieser Weg wurde zum ersten Gang zweier Genien in eine schöpferische Freundschaft, die erst der Tod beendete.
Wenn wir das Jahr 1781 in der Konstellation seiner Ereignisse als eine Sternstunde der deutschen Geistesgeschichte glaubten

darstellen zu dürfen, dann hilft uns zur Kennzeichnung jenes Abends des 14. Juli 1794 nur der griechische Begriff des „Kairos". Glückhafter Augenblick, — so will das Wort wohl äußerlich übersetzt sein. Seinen vollen Gehalt aber vermögen wir nur am Beispiel dieses schicksalhaften Zusammentreffens auszuloten.

Luther setzt an den Beginn der Weihnachtsgeschichte die tiefen Worte: „... und als die Zeit erfüllet war." Ähnlich hatten Schiller und Goethe sich zu dieser Stunde bereiten müssen: alle Not, alle Einsamkeit, alle Gegensätzlichkeit hatte jeder in sich genährt, bis der eine zur vollen Polarität des andern gewachsen war. Erst, wenn beide sich zur polaren Eigengesetzlichkeit aufgeladen hatten, und das heißt im geistigen Bereich, wenn jeder seine volle Freiheit vor dem Freund bewahren durfte, erst dann war das geistige Spannungsfeld gegeben, darin der befreiende Blitz zünden konnte.

Den Weg dorthin, die Zeit der Vorbereitung, nennen wir eine Krise. Für Schiller haben wir seine Stationen bereits abgeschritten. Sie hießen Flucht nach Jena, Begegnung mit Charlotte von Lengefeld, Haß-Liebe zu Goethe, Abtriften ins akademische Lehramt, körperliche Katastrophe, materielle Rettung aus Dänemark, geistige Genesung an Kant.

Aber das Glückskind Goethe? Wo sind seine Stationen auf einem solchen Prüfungsweg? Nur dem oberflächlichen Blick können die Pausen seiner Entfaltung verborgen bleiben. Nach außen verlief alles wohlgeordnet. Er war nach Weimar zurückgekehrt, hatte sein Ministeramt wieder übernommen; 1790 wurde ihm das gesamte Bildungswesen unterstellt, ein Jahr darauf übernahm er auch die Leitung des Hoftheaters. Doch horchen wir tiefer: der „Tasso" wird wohl jetzt fertig, aber seine Anfänge liegen 10 Jahre zurück, der „Faust" landet als Fragment in der geistigen Schublade. Der Dichter begleitet seinen Herzog auf dem Feldzug nach Frankreich. Das eigentliche Werk verhält in einer ungeheuren Fermate. Besinnen wir uns auf den Sinn dieses Fremdwortes, dann müssen wir übersetzen: es ist vorläufig abgeschlossen.

Aber jedes Schloß hat auch einen Schlüssel, in jeder Ruhe liegt

die Pause eines neuen Aufbruchs. Was für Schiller die Gedankenwelt Kants war, das wird bei Goethe seine Schau der Metamorphose der Pflanzen, ihrer Entfaltung aus dem Ur-Blatt, die ihn 1790 befällt und nun in den folgenden Jahren erst geistig bewältigt werden will.
Beide durchleben die Tatsache, daß jeder große Gedanke, den wir hegen, den von ihm Bewegten auch in eine ungemeine Einsamkeit entrückt. Die Suche nach Jüngern ist hier begründet und verständlich, verlangt aber dann despotisch deren geistige Selbstaufgabe. Der wahrhaft Große jedoch sucht den ebenbürtigen Freund. Nur aus echter Freundschaft freier Seelen und ihrer geistigen Gemeinsamkeit kann dann ein neues Werk gewagt und geleistet werden. Der Monomane wiederholt nur sich selbst.
Diese Erkenntnis strahlt aus jenem Glücksaugenblick des 14. Juli 1794, den wir Deutschen als den Kairos unseres Geistes erkennen und feiern wollen. Goethe und Schiller werden Freunde. Am Beginn ihrer Freundschaft stehen die Charakteristiken der geistigen Strukturen, die der eine jeweils vom andern umreißt. Beide sehen und erkennen sich selbst im Spiegel, den der Freund wahrheitsgetreu dem Gefährten vorhält. Schillers Geburtstagsbrief an Goethe vom 23. August ist ein Porträt, das ein großer Seelenschilderer vom Freund in der ersten Begeisterung der errungenen Freundschaft gezeichnet hat: „Sie suchen das Nothwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege, vor welchem jede schwächere Kraft sich wohl hüten wird. Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen, in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf. Von der einfachen Organisation steigen Sie, Schritt vor Schritt, zu dem mehr verwickelten hinaus, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daß Sie ihn der Natur gleichsam nacherschaffen, suchen Sie in seine verborgene Technik einzudringen. Eine große und wahrhaft heldenmäßige Idee, die zur Genüge zeigt, wie sehr Ihr Geist das reiche Ganze

seiner Vorstellungen in einer schönen Einheit zusammenhält." Goethe dankt für dieses schönste Geburtstagsgeschenk: „Reiner Genuß und wahrer Nutzen kann uns wechselseitig sein, und ich freue mich, Ihnen gelegentlich zu entwickeln: was mir Ihre Unterhaltung gewährt hat, wie ich von jenen Tagen an auch eine Epoche rechne, und wie zufrieden ich bin, ohne sonderliche Aufmunterung, auf meinem Wege fortgegangen zu sein, da es nun scheint, als wenn wir, nach einem so unvermuteten Begegnen miteinander fortwandern müßten. Ich habe den redlichen und so seltenen Ernst, der in allem erscheint, was Sie geschrieben und getan haben, immer zu schätzen gewußt, und ich darf nunmehr Anspruch machen, durch Sie selbst mit dem Gange Ihres Geistes, besonders in den letzten Jahren, bekannt zu werden. Haben wir uns wechselseitig die Punkte klar gemacht, wohin wir gegenwärtig gelangt sind, so werden wir desto ununterbrochener gemeinschaftlich arbeiten können." Dann fährt er geradezu bittend fort: „Wie groß der Vorteil Ihrer Teilnehmung für mich sein wird, werden Sie bald selbst sehen, wenn Sie, bei näherer Bekanntschaft eine Art Dunkelheit und Zaudern bei mir entdecken werden, über die ich nicht Herr werden kann, wenn ich mich ihrer gleich sehr deutlich bewußt bin."
So sehr brauchten die Beiden einander und empfanden die Tatsache, daß sie sich gefunden hatten, als hohes Glück und eine Befreiung zu sich selbst und damit zu neuem, gemeinsamen Werk. Der feine Unterschied in der Sprache sei nicht überhört; es wird, da beide ihre Eigengerechtigkeit bewahren, aus dem gemeinsamen Tun keine Gemeinschafts-Arbeit, sondern es wächst ein Höheres. Und noch eine nächste Erkenntnis öffnet sich: ihr geistiger Zusammentritt summiert nicht die beiden geistigen Potenzen, sondern steigert sie zu reicheren Dimensionen. Mit anderen Worten: Goethe und Schiller ergaben nicht zwei um die Macht ihrer Freundschaft erhöhte Dichter, sondern sie erfüllen sich zur Ganzheit der damaligen deutschen Dichtung. So blieb zur Zeit ihrer schöpferischen Freundschaft, und das bedeutet bis zu Schillers Tod, wenig geistiger Raum für Andere.

Im Vollgefühl dieser Gemeinsamkeit wird die erste gemeinsame Tat gewagt: „die Horen". Eine Bildungszeitschrift soll beider Ideen in die Welt tragen. Schiller, von Cotta kurz zuvor zu diesem Unternehmen ermuntert, sammelt die führenden Geister seiner Zeit: Goethe, Herder, die Brüder Humboldt, Fichte, Schlegel, Johann von Müller, Körner und viele andere haben zugesagt, die Einwilligung Kants wird erwartet. Doch diese Zeitschrift kommt trotz großzügigster verlegerischer Unterstützung nicht über 2 Jahrgänge hinaus. Dagegen das literarische Mittelmaß, der Kitsch und Skandal, wälzt sich reich und satt nach wie vor durch die Zeit — damals wie heute. Ein Vorwurf mehr gegen den ewigen deutschen Bildungsphilister.
Nun beschließen die Beiden, stark und froh aneinander geworden, den Gegner mit ihren „Xenien" in direktem Beschuß anzugreifen. Die entfachte Fehde ist zwar für uns heute zu Gunsten der Dioskuren entschieden, aber damals, im Kampf des Tages, lief die feige Masse doch den Merkel, Nicolai, Manso, Jacob und wie sie alle heißen, gleichermaßen nach und ergötzte sich allenfalls am Streit. Für sie waren es geistige Gladiatorenkämpfe, es ging den Zuschauern um das Drum und Dran, sie zogen ihr Vergnügen aus dem Lärm, niemals wagte man sich für die eigentlichen Werte und noch weniger gegen die gängigen Ansichten der geistigen Halbwelt zu entscheiden. Aber den beiden Freunden war es um den Wahrheitsgehalt zu tun.
Der kaufmännische Bankrott der Horen und der Streit um die Xenien hatte sie menschlich nur noch fester verbunden, wie ja jede Kameradschaft erst in Kampf und Not ihre letzte Bewährungsprobe erfährt. So schreibt auch folgerichtig Goethe an den Freund am 15. November 1796: „Nach dem tollen Wagestück mit den Xenien müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere proteïsche Natur, zur Beschämung aller Gegner, in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln."

Die protëische Natur — das hat zum Ziel, das gewandelte, aus dem Erlebnis der gegenseitigen Polarität gewonnene, neue Kunstwerk zu schaffen. Jeder blieb in seiner geistigen Werkgerechtigkeit, keiner zog den andern auf seine Seite, aber Goethe sah nun Kant durch Schiller verlebendigt, und Schiller wurde seinerseits über die Maximen des Königsberger Philosophen hinausgehoben und zu den Möglichkeiten der Goethischen Weltschau geweitet. Dabei blieb Schiller im Grund stets Kantianer, und das Leben eröffnete sich ihm vornehmlich auf dem Weg über die denkerische Reflexion, während Goethe auch als Freund Schillers die Welt weiterhin als große Metamorphose alles Lebendigen erschaute. Nur die grundsätzlich antinomische Ausgangslage aller Gegebenheiten erschien ihm jetzt schärfer profiliert.

Das ist ja das große Erlebnis und Kennzeichen einer echten Freundschaft, daß sie den Freund in sich bestätigt und beruhigt. Erst daraus wuchs für Schiller sein klassisches Kunstwerk.

Wie sehr die Freunde gleichklingen — und doch jeder in seiner Tonart bleibt, — geht aus dem Briefe hervor, darin Schiller zwei Tage vorher gemeldet hatte, daß er tief im Quellenstudium zum „Wallenstein" stecke. Die Worte verraten die Freude über die neu gewonnene Kraft, wieder ein *Dichter* sein zu dürfen, und die Hoffnung klingt auf, es nun auch sein zu können. Jetzt ist die Freiheit zum objektiv-klassischen Drama gewonnen. Vorher hatte er sich leidenschaftlich mit seinen Gestalten identifiziert; Karl Moor, Ferdinand, Posa wurden Masken, durch die er seine Ideen hindurchtönen ließ im eigentlichen Wortsinn von per-sonare. Bisher waren ihm nur Personen möglich, die seine Ideen — und das heißt allgemeine, menschheitsbeglückende und weltrevolutionäre Gedanken — verkörperten. Alle Gegner in Schillers Dramen blieben auch Feinde seiner Gedankenwelt. Jetzt aber erhebt er sie zu Trägern allgemein menschlicher Ideen. Wallenstein ist nicht mehr eine Maske Schillers, wie Posa es noch gewesen. Von nun an muß er *alle* Gestalten seiner dichterischen Phantasie gleich-

mäßig lieben, wo er vorher teils *über*-lieben und teils *über*-hassen durfte.
Das erscheint uns als Ergebnis dieser inneren Begegnung mit Goethe: von nun an übersieht und umgreift er in seinen Gestalten jeweils deren ganzes Leben; man kann sie geistig umschreiten, wie man eine Plastik, will man sie voll erfassen, rings umwandeln muß; Schillers Personen haben jetzt diese plastische Dimension gewonnen, während seine früheren Dramen aufreizende Plakate sind.
Erst die Polarität Schiller—Goethe kann gemeinsam die neue Sicht-Höhe ersteigen, nachdem vorher der einzelne Partner in seinem gesonderten künstlerischen Bereich verblieben war. Jetzt darf Schiller aus der Adlerperspektive des Künstlers und Schöpfers die Tragödien und ihre Träger schauen, wo er sie früher als Hilfe und Helfer der eigenen Not an seine Seite rufen mußte. Und wirklich: „Die Räuber", „Fiesko", „Luise Millerin" und „Don Carlos" ringen mit der Welt und um ihre bewegenden Ideen des gestern und morgen stellvertretend für Schiller, sie stehen im Kampf des heute um diese Entscheidungen, — aber „Wallenstein", „Maria Stuart", „Die Jungfrau von Orleans", „Die Braut von Messina" und „Wilhelm Tell" weisen der Welt ihr eigenes Wesen, das sich im Kampf des Dramas jeweils selbst entfaltet.
Die schöpferische Freundschaft, sollte sie sich voll auswirken, verlangte eine räumliche Nähe. Schiller siedelte Ende 1799 nach Weimar über. Endlich hatte er eine Heimat gefunden. Als ein Jahr vor seinem Tod ein großzügiges Angebot des preußischen Königs ihn nach Berlin verlocken wollte, war es bei der Rückkehr der erste Anblick der thüringischen Berge und Wälder, der den Gedanken an einen Wechsel verscheuchte. Froh kehrte er nach Weimar heim, denn er wußte, daß ihn dort der Freund erwartete.
Diese Klassik hatte Schiller sich nur gemeinsam mit Goethe erkämpfen können; er mußte sie sich zusammen mit ihm auch bewahren. Aus der Fülle des Besitzes gelang Beiden Werk um Werk; alljährlich hob der Theaterdirektor Goethe — bis auf die Jungfrau von Orléans — ein Werk des Freundes auf der

Weimarer Bühne aus der Taufe. Ja, es will wie eine Krönung dieser schöpferischen Freundschaft scheinen, daß der „Tell“ Schiller als Stoff von Goethe geschenkt wurde. Die ersten Briefstellen zeigen noch Goethes Lust zur eigenen Bearbeitung, dann überläßt er dem Freund das Thema, und aus der von Goethe geplanten Idylle des Schweizerlandes wird unter Schillers Händen das Drama vom Kampf eines Volkes um seine Freiheit.

Tod und Verklärung

Es kam gerade zur rechten Zeit. Schillers Tod am 9. Mai 1805 nahm nur den allgemeinen seelischen Tod der Folgejahre symbolisch vorweg. Aber sein „Tell“ begeisterte die Jugend auch zu neuer Auferstehung. Daß Deutschland die seelische Not des Zusammenbruchs erleiden und die Kraft zur Überwindung fassen konnte, das ist der moralische Gewinn, den die Erben aus dem geistigen und künstlerischen Testament des Toten zogen. Und jeder Zeit ist aufgegeben, dieses Erbe neu zu erfüllen, um seiner und unserer Ewigkeit willen. Jede Generation als neu auftretende Jugendreihe beweist ihre sittliche Reife durch die Bereitschaft, mit der sie dieses Erbe als Verpflichtung übernimmt. Schiller ist das Maß!

Wir wären eitle Lobredner und abseitige Schöngeister, würden wir Schiller an seinem 200. Geburtstag nur mit leeren Worten auf den Lippen feiern. Er greift nach unseren Herzen. Er will — damals wie heute — den Wandel der Gesinnung; sein Ziel ist: das Gewissen zu wecken.

Jeder Versuch, Schillers Gestalt zu umreißen, muß sich als unzulänglich erweisen. Vielleicht gelingt es uns aber, eine Ahnung von seiner Größe und Weite als Mensch und Künstler aus zwei Dokumenten aufsteigen zu lassen. Der Obduktionsbericht zeigt uns noch einmal erschreckend die Last und Qual seines Erdenweges. Der linke Lungenflügel total zerfressen, Herzkammern verwachsen, Leber verhärtet, Gallenblase übermäßig erweitert.

Dann aber reißen wir unsere Herzen hoch, denn diese gleiche Brust hatte mit voller, täglich neu erkämpfter und ersiegter Überzeugung einst fordern und verkünden dürfen: „Freude! — Alle Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt."

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 5

Bach 7

Beethoven 26

Rembrandt 82

Shakespeare 137

Schiller 158

· VON Rembrandt BIS Beethoven